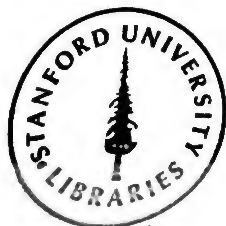
Einführung in die Kunst des Ostens

Ernst Diez



To Mr Clark & Lamberton
with the authors
best wishes
1930/31

VIERTES UND FÜNFTES TAUSEND


LVN

VIERTES UND FÜNFTES TAUSEND



NOBUHARU — WEIDENDE PFERDE

ERNST DIEZ

EINFÜHRUNG IN DIE KUNST DES OSTENS

MIT DREIUNDSIEBZIG ABBILDUNGEN

IM AVALUN-VERLAG · WIEN · HELLERAU

GEDRUCKT BEI JAKOB HEGNER IN HELLERAU

DIE Aufgabe dieses Buches ist, eine klare und durchsichtige Gestaltung dessen zu geben, was wir bis heute vom Wesen der Ostasiatischen Kunst wissen. Ich stütze mich dabei auf die Ergebnisse der bedeutendsten Sonderforscher auf diesem Gebiete. Eine knappe, für weitere Kreise lesbare Zusammenfassung dieser Resultate in deutscher Sprache fehlte bisher, so wertvolle Beiträge zur Kenntnis der Ostasiatischen Kunst auch die Bücher von O. Fischer, C. Glaser, E. Grosse, O. Kümmel und K. With sind. Bei der Auswahl der Abbildungen wurde getrachtet, auch weniger bekanntes Material zu bringen.

Die chinesische Malerei wirkt nicht nur historisch, sondern modern lebendig. Ein Blick auf die Meisterwerke der Tang- und Sungzeit überzeugt uns davon. Das Interesse für östliche Geistesart und Kunst ist heute stärker denn je. Das tiefe Bedürfnis nach ihr ist in der europäischen Geistesverfassung unserer Zeit begründet. Was die chinesische Malerei vor allen europäischen Kunstkreisen auszeichnet, ist ihre Menschlichkeit. Sie ist neben der westeuropäischen Musik die menschlichste Kunst der Erde, denn sie hat sich zum reinen seelischen Ausdruck durchgerungen und mußte daher nie zum oft falschen Pathos der europäischen Malerei greifen. ERNST DIEZ

INHALT

ZEITTAFEL

CHINA

Hsia Dynastie	*2205 bis 1767 v. Chr. Geb.*
Schang Dynastie	*1766 bis 1122*
Dschou Dynastie	*1122 bis 255*
Tsin und Handynastien	*255 v. bis 220 n. Chr. Geb.*
Kleinere Dynastien . . .	*220 bis 589*
Wei Dynastie im Norden	*386 bis 549*
Liang Dynastie	*502 bis 547*
Sui Dynastie	*581 bis 618*
Tang Dynastie	*618 bis 907*
Die fünf Dynastien . . .	*907 bis 960*
Sung Dynastie	*960 bis 1278*
Yüan Dynastie	*1278 bis 1338*
Ming Dynastie	*1368 bis 1628*
Tsching Dynastie . . .	*1627 bis 1911*

JAPAN

Vorgeschichtliche Zeit	
Von der Einführung des Buddhismus bis zur Naraperiode .	*552 bis 710 n. Chr. Geb.*
Naraperiode	*710 bis 794*
Heian- u. Fudschiwarazeit	*794 bis 1185*
Kamakura- u. Hodscho-periode	*1185 bis 1337*
Aschikagaperiode	*1337 bis 1573*
Toyotomi- u. Tokugawa-zeit	*1573 bis 1868*

Geschichtliche Einleitung

China

DIE chinesische Kultur kommt den großen Kulturen des Niltales und Mesopotamiens an Alter nahe. Wir können sie zwar historisch über das zweite vorchristliche Jahrtausend hinaus nicht mehr verfolgen, ja wir wissen auch von diesem wenig historisch fest Greifbares, allein die einheimische Überlieferung führt sie noch viel weiter zurück. Steht sie also an historischem Alter gegen die altorientalischen Oasen-Kulturen etwas zurück, so hat sie vor ihnen ihre Kontinuität bis in die Gegenwart voraus. Jene sind längst tot oder von den nachfolgenden Kulturen absorbiert, die chinesische aber lebt bis heute. Keine andere Kultur auf Erden konnte sich wie sie ausleben, darin steht sie einzig da. Freilich besitzen wir wieder von keiner anderen alten Kultur so wenige Kunstdenkmäler wie von der chinesischen. Sie ruhen noch im Schoße der Erde längs des Gelben und des Weiflusses, wo die ältesten Siedlungen lagen, und werden einst, wenn systematische Grabungen auch in China möglich sein werden, neues Licht auf Chinas alte Kultur werfen. Was bis jetzt zutage gekommen ist, verdanken wir meist zufälligen Funden bei Eisenbahnbauten. Doch haben schon diese Gräberfunde überraschende Aufschlüsse besonders über die alte Kleinplastik gebracht, die an realistischer Lebendigkeit ihresgleichen sucht.

Die chinesische Geschichte verliert sich in mythische Anfänge zurück, die den Menschen wie alles andere aus dem kreisenden Chaos entstehen läßt. Eine Reihe von Fabelwesen, die immer menschlicher werden, sind die ersten Regenten Urchinas. Jeder von ihnen bringt seinem Lande ein neues Kulturgut. Der älteste legendäre König war Fu-hsi, der mit seiner Frau oder Schwester Nü Wa auch auf den Hansteinen erscheint, die ein ganz einzigartiges Denkmal der altchinesischen Kultur sind. Die beiden Gestalten haben statt Beinen noch Fischschwänze und bilden gleichsam die Brücke vom mythischen Nebelreich zur legendären Tradition. Fu-hsi hält ein Winkelmaß als Symbol der Baukunst und Nü Wa einen Zirkel. Nach den drei »Alten Herrschern« und den »Fünf Regenten« kommt die chinesische Geschichte mit den Kaisern Yao und Schun auf festeren Grund. Sie werden von Konfuzius an den Anfang des Schu-King, der von ihm zusammengestellten klassischen Annalen gestellt, als Muster selbstloser Herrschertugend. Der Nachfolger Schuns war der große Yü, Begründer der Hsia Dynastie (2205—1767), berühmt als Bewässerer des Landes. Auf seinen Befehl wurden auch die neun großen bronzenen Dreifußbecken (ting) als Repräsentanten der neun Provinzen hergestellt, die später bei einer feindlichen Eroberung verloren gingen, und deren eines man unter Tsin Schi Huangti vergebens aus dem Flusse zu ziehen versuchte, wie

die Darstellung auf den Hansteinen zeigt. Es folgte die Schang-Dynastie (1766—1122), endlich die Dschou-Dynastie (1122—256). Der Mittelpunkt des Reiches dieser drei Dynastien war das Tal des Weiflusses. Von der letzteren ist besonders der Herzog von Dschou berühmt, der als Regent für den minderjährigen Dscheng die Regierungsgeschäfte überaus erfolgreich führte und an Herrschertugenden Yao und Schun gleichgestellt wurde. Er war der Organisator der Staatsverwaltung der Dschou, und das Dschou Li, ein Buch, das die Regeln des staatlichen Lebens verzeichnet, wird ihm zugeschrieben. Auf ihn bezieht sich öfters auch Konfuzius (551—478), dessen Leben, ebenso wie jenes des Laotse (geb. 604 v. Chr.) in die Dschouperiode fällt. Diese beiden Persönlichkeiten geben uns mit ihrem Lebenswerk die beste Vorstellung von der hohen Geisteskultur Chinas in dieser Zeit. Die letzten Jahrhunderte der Dschou-Dynastie waren von Wirren und Bürgerkriegen erfüllt, bis sich endlich der letzte Dschoukönig Nan 256 v. Chr. dem Prinzen von Tsin ergab. Der König Dscheng dieser Dynastie erweiterte sein Reich nach Süden, trieb die Hiung Nu zurück und begann den Bau der Großen Mauer. Er ließ alle erreichbaren Bücher verbrennen, um Chinas Vergangenheit auszulöschen und das Reich mit seiner Herrschaft neu beginnen zu lassen, und legte sich den Titel eines Ersten Göttlichen Kaisers (Schih Huangti) bei. Ein auf ihn versuchtes

Attentat ist auf den Hansteinen mehrfach dargestellt. Schon sein Sohn wurde das Opfer eines solchen, und sein Enkel ergab sich dem Hause der Han. Der Ehrgeiz des Tsin Schih Huangti fand die beste Erfüllung in der dauernden Benennung des Reiches nach seinem Familiennamen. Eine Folge seiner Machterweiterung war die Anknüpfung mit den hinterindischen und anderen Staaten, deren Karawanen und Handelsschiffe den Namen Tsin in die damalige Welt hinaustrugen. Die Han-Dynastie scheidet sich in eine westliche und östliche und regierte 206 vor bis 221 n. Chr. Diese Periode ist für China kulturgeschichtlich von großer Bedeutung, weil der Handelsverkehr mit Westasien über Baktrien angebahnt wurde, und der erste Austausch kommerzieller und kultureller Waren stattfand. Die hellenistische Kunst Baktriens, aber auch persische Motive fanden Eingang nach China, konnten sich aber nur vorübergehend halten. Wichtiger für das künftige China war die Einfuhr von Pferden aus Sogdiana, deren Nachkommen wir unter andern auf dem Relief des Tang-Kaisers Taidsung bewundern können. Auch der Buddhismus wurde unter den Han-Kaisern und zwar zuerst 67 n. Chr. offiziell nach China gebracht, erreichte aber erst im fünften und sechsten Jahrhundert, als China zwischen den »Nördlichen und Südlichen Dynastien« geteilt war, seine erste große Blütezeit. Er wurde im Norden unter der Wei-Dynastie Staatsreligion und

fand im Süden in Kaiser Wu Ti der Liang-Dynastie, der in Tschien Kang (Nanking) residierte (502 bis 549), einen eifrigen Förderer. Unter seiner Regierung kam 520 Bodhidharma, der erste chinesische Patriarch, nach China. In den Grotten von Yünkang bei der alten Wei-Residenz Tatungfu, Provinz Schansi entstanden 414—524 n. Chr. im Auftrage der Kaiser die ersten buddhistischen Felsskulpturen, die später, als die Wei-Fürsten nach Loyang, Provinz Honan übersiedelten, in Lungmen am Y-Flusse ihre Fortsetzung und unter der Tang-Dynastie ihre Vollendung fanden. Unter der Sui-Dynastie wurde China wieder ein einheitliches Reich und erreichte unter der Tang-Dynastie (618—906) seine größte Ausdehnung. War das Reich seit den Han-Kaisern gegen Westasien abgeschlossen, so wurde es nun wieder eine Weltmacht. Viele zentralasiatische Länder wandten sich an den Himmelssohn um Hilfe gegen den vorwärtsstürmenden Islam; Nestorianer, Manichäer und Juden flüchteten nach China, aber auch der Islam machte vor seinen Grenzen nicht Halt und verbreitete sich in den Westprovinzen rasch. Er zählt heute in China 25 Millionen. Aber auch aus Indien kamen die dort vertriebenen buddhistischen Mönche mit ihren heiligen Büchern und Bildern nach China, und chinesische Buddhisten wiederum pilgerten nach Indien und besuchten die heiligen Stätten des Buddhismus. Ihre Berichte sind von außerordentlichem historischen Wert. Der Bud-

dhismus erreichte nun seine größte Entfaltung. Poesie, Literatur und Kunst blühten. Loyang war die prächtige Residenz der Tang-Kaiser. Nach ihrem Untergang regierten die »Fünf Dynastien« über die verschiedenen Provinzen des Reiches, die wenigstens zum größeren Teil unter der Sung-Dynastie (960—1280) wieder vereinigt wurden. Die Sung-Zeit war friedlich und künstlerisch wie literarisch höchst produktiv. Der Buddhismus trieb in der Tschan-Sekte eine eigene Blüte, aber auch der Konfuzianismus erlebte eine Renaissance. Die klassischen Bücher wurden in umfangreichen Kommentaren verarbeitet. Die Kaiser und hohen Beamten legten Sammlungen von Büchern, Bildern, Inschriftenabklatschen und Antiquitäten an. Es erschienen illustrierte Kommentare und Kataloge, wie der Po-ku-tu-lu, die »Illustrierte Beschreibung der Altertümer des Hsüan Ho Palastes«, vom Anfang des zwölften Jahrhunderts, der Kao-ku-tu, die »Illustrierte Untersuchung von Altertümern«, der Ku-yü-t'u »Illustrationen des alten Jade« und andere mehr, Werke, denen wir unsere heutige Kenntnis der altchinesischen Metallkunst und der anderen kunstgewerblichen Zweige verdanken. Unter der mongolischen Yüan-Dynastie (1280—1367), die von Kublai Khan, dem Enkel des Dschingis Khan begründet wurde, wehte in China wieder rauher Barbarenwind. Zwar breitete die Sung-Kultur noch einen abendlichen Glanz über das Reich, den Marco Polo irrtümlich

für mongolisch ansah, doch brachten die Mongolen China wirtschaftlich bis an den Rand des Abgrundes. Die unter den Sung Kaisern blühende Porzellanfabrik in Tschingtetschen zum Beispiel wurde wegen der hohen Besteuerung von den Arbeitern verlassen. Da Persien ebenfalls unter mongolischer Herrschaft stand, fand ein reger Wechselverkehr mit Westasien statt, der sich im Kunstgewerbe beider Reiche geltend machte. Doch fällt der persische Einfluß in China gegenüber dem chinesischen Abfluß nach Persien kaum in die Wagschale. Die Mongolen wurden 1368 in die Wüste Gobi hinausgetrieben, und eine einheimische, die Ming-Dynastie wurde von einem jungen Priester Dschu Yüan-dschang begründet. Die Ming Kaiser herrschten von 1368—1644. China gehörte nun wieder den Chinesen. Es schloß sich nach außen eher ab, als daß es den Westverkehr förderte, und spann die Fäden seiner alten Kultur wieder an, um sie nach allen Seiten freilich nur mehr in die Breite zu entwickeln. Das Kunstgewerbe blühte in allen seinen Zweigen, und unsere Museen geben von der Keramik, den Bronzen und dem Email jener Zeit eine gute Vorstellung. Die Keramik erlebte eine schöne, wenn auch mehr auf die äußere Erscheinung gerichtete Entfaltung, die sich auch unter der folgenden Tschin- oder Mandschu-Dynastie, die von 1644 bis zur Proklamierung der Republik 1912 regierte, noch fortsetzte, um erst Ende des achtzehnten

Jahrhunderts zu verfallen. Die Malerei pflegte neben der Nachahmung des alten Tuschbildes eine farbige Richtung, hatte jedoch der herrschenden Tradition wenig Neues mehr hinzuzufügen. Das gleiche gilt von der Architektur und der Plastik, die sich schon seit langem an die im achten bis neunten Jahrhundert geschaffenen Vorbilder hielt.

Japan

DIE Geschichte Japans interessiert uns seit der Einführung des Buddhismus 552 n. Chr. von Korea her. Mit ihm setzte ein starker, zunächst über Korea vermittelter Einfluß Chinas und seiner Kultur und Kunst ein. Unter der Kaiserin Suiko (593–628) und dem Prinzen Schotoku Taischi (572–621) gelangte der Buddhismus zur ersten Entfaltung. Chinesische und koreanische Künstler wurden nach Japan berufen und arbeiteten für die buddhistischen Tempel. Die Nárazeit (710–794), nach der kaiserlichen Residenz in der Provinz Yámato so benannt, war die Glanzzeit des Buddhismus in Japan unter unmittelbarem Einfluß Chinas, die in der Tempyoperiode (729—748) während der Regierung des Kaisers Schômu ihre höchste Blüte erreichte. In Nara wurden prächtige Tempel erbaut, und im Schatzhaus Schôsoin sind zahlreiche Kunstwerke der Weberei, Metallkunst, Holzschnitzerei, Lackarbeiten, Elfenbein, Gläser, Emailarbeiten jener Zeit aufbewahrt, die uns einen tiefen Einblick in die angewandte Kunst jener Glanzepoche nicht

nur in Japan, sondern auch in China geben. Das gleiche gilt von den Meisterwerken der Großplastik in den japanischen Tempeln, die uns die zerstörten Tempelwerke Chinas ersetzen müssen. Im Jahre 794 wurde die kaiserliche Residenz nach Heian (Kyoto) in der Provinz Yamáschiro verlegt, wo sie bis 1868 blieb. Die Zeit wird daher Heian- und später, als die Fudschiwarafamilie zur Herrschaft kam, Fudschiwaraperiode (794—1185) genannt. Sie ist gekennzeichnet durch die Besinnung auf japanische Eigenart, die Abwendung von China und Ausbildung eines japanischen, des Yámatostiles. Die bis zur Dekadenz gehende Verfeinerung der höfischen Kultur dieser Periode hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der chinesischen Sungzeit. Aus den Kämpfen der Adelsfamilien Taira und Minamoto ging die letztere als endgültiger Sieger hervor und erreichte mit Minamoto no Yoritomo 1192 das Schogunat. Die Schogun oder Hausmeier blieben seitdem die eigentlichen Träger der Regierungsmacht in Japan bis 1868 neben den Schattenkaisern in Kyoto, die nur vorübergehend die wirkliche Macht an sich reißen konnten. Sie hatten ihren Sitz zunächst in Kamákura unweit vom heutigen Tokyo, wonach die erste Schogunperiode Kamákurazeit (1185 bis 1337) genannt wird. In den letzten Jahrzehnten dieser Epoche hatte die Hodschofamilie die Macht an sich gebracht. In dieser Epoche wurden unter anderen die Öfen in Seto gebaut und die ältesten

und schönsten Töpfereien für die Teezeremonie hergestellt. Im Jahre 1335 erreichte die Aschikagafamilie das Schogunat mit dem Sitz in Kyoto. Die kriegerische Aschikagazeit reicht von 1337—1573. Der Yámatostil geriet in Verfall, und der künstlerische Anschluß an China wurde wieder gesucht. Die chinesisch-buddhistische Zensekte gewann nun großen Einfluß auf das geistige Leben Japans. Es entwickelte sich das Karaye (wörtlich Chinabild). Sesschu machte seine Studienreise nach China und brachte reiche Anregungen nach Japan zurück. Es folgt die Tokugawazeit (1573—1868) mit dem Sitz des Schogunats in Edo, dem heutigen Tokyo. Christenverfolgungen fanden statt. Der Verkehr mit dem Auslande wurde 1624 verboten, nur Holländer und Chinesen durften in Japan landen. 1868 erfolgte der Sturz des Schogunats. In der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gewann die Yámatoschule wieder die Oberhand über die chinesische Richtung und leitete zum Ukiyoye (weltliches Bild) über, von dem uns der japanische Holzschnitt eine gute Vorstellung gibt. Das Kunstgewerbe blühte besonders auch durch seine Unterstützung seitens der Daimyô, der Feudalfürsten in den Provinzen, die an ihren Höfen Künstler beschäftigten.

Die Baukunst

DIE chinesische Tempel-Architektur kommt ebenso von einer ursprünglichen Holzbaukunst her, wie die altpersische, griechische, indobuddhistische und nordisch-europäische. Im Gegensatze zu den genannten Baukreisen aber hat sich die Verwendung von Holzmaterial im chinesischen Tempelbau für Säulen, Gebälk, Dachgerüste, Fensterrahmungen und Wandverkleidungen bis in die neueste Zeit erhalten, ohne freilich daran gebunden zu sein. Ausschlaggebend wurde das erreichbare Material. Die traditionellen Holzformen wurden weitgehend beibehalten, das Holz jedoch durch andere Hauptmaterialien ersetzt. Lehmziegel, Backstein, Haustein, Gußmauerwerk und Quadern sind hier ebenso die bevorzugten Baustoffe wie in der islamischen Architektur, mit der die chinesische auch die Vorliebe für buntglasierte Wandverkleidungen gemeinsam hat, und deren glasierte und vergoldete Kuppeln in den ebenso farbenfreudigen Ziegeldächern der chinesischen Bauten ihr Gegenstück fanden.

Die Ziegel- und Quaderntechnik ist präzis und meisterhaft. Steinbalken, die von Stütze zu Stütze acht bis zehn Meter messen, sind nicht selten, außerhalb Chinas aber wohl kaum zu finden. Auch mehrstöckige, massive Bauten und Wölbungen in mehreren Stockwerken übereinander wurden ausgeführt. Im Lößgebiete war die Wölbung seit äl-

tester Zeit bekannt. Die Stadtmauern und gewölbten Tore, Türme und Pagoden beweisen die völlige Vertrautheit mit der Maurer- und Steinmetztechnik. An Kenntnis und Anregungen von Indien und Persien her fehlte es nicht. Trotzdem spielte der massive Monumental- und Wölbebau in China nur eine Nebenrolle, weil die Chinesen aus religiöser Überzeugung an ihren althergebrachten Bauformen festhielten, wenn sie auch statt des seltener gewordenen Holzes andere Baumaterialien verwenden mußten.

In der Hanzeit scheinen Holzbauten noch verbreitet gewesen zu sein, denn wir wissen zum Beispiel vom Han Kaiser Wu Ti, daß er vor seinem Palaste einen Turm von Zypressenholz errichten ließ, auf dem eine eherne Säule mit der Statue eines taoistischen Heiligen stand.

Gegenstand der chinesischen Baukunst waren Ahnentempel, Gedächtnistempel, taoistische und buddhistische Tempel, Grabbauten, Ehrenpforten, Hallen, Paläste und Pagoden. Alle diese Zweckbauten waren mit der Landschaft auf das innigste verbunden und nach den Gesetzen des Feng-schui in sie eingestellt und orientiert. Feng-schui bedeutet wörtlich Wind-Wasser, im weitern Sinn die Beziehungen des Bauwerks zur umgebenden Natur. Das Bauwerk, nehmen wir an ein geräumiger Tempel, muß am Abhang eines Berges liegen und sich stufenförmig erheben, ohne daß der Gipfel des Berges erreicht wird, in dessen Schutz

und Schatten er sich ja befinden soll. An beiden Seiten sollen andere Bergzüge gleichen Schutz gewähren und mit dem Hauptberge eine Gebirgsbucht bilden. Nach der vierten Seite aber schweift der Blick ins Weite, sei es in ein großes Tal, das auf der anderen Seite durch einen Gebirgskamm abgeschlossen ist oder in die unendliche Ebene. Und dort hinunter muß von den Bergen ein Bach oder Fluß fließen, der die brausenden Gewässer von dem Tempel ableitet, sich aber quer vor ihn legt, damit eine Brücke den Zugang bilden kann. Bestimmte Spitzen der Nachbarberge, oft auch der Hauptgipfel, sind gekrönt mit Pagoden oder heiligen Nebentempelchen und Pavillons, die jene magischen Kräfte der Erde und des Himmels auszugleichen haben. China als Ganzes betrachtet besitzt ein günstiges Feng-schui. Die Gebirgskette des Nordrandes mit der Großen Mauer schützt die achtzehn Provinzen gegen feindliche Einfälle und Einflüsse vom Norden her. Das Land hängt gewissermaßen an den Nordbergen, an dessen Hange Peking, die Hauptstadt und ehemalige Residenz liegt und mit seiner Achse, wie alle anderen Städte, nach Süden weist. Südlich von Peking erstreckt sich die Gelbe Ebene, darüber erhebt sich im Süden das Gebirgsland als abschließende Geistermauer, und dahinter fließt das Südmeer, das für die Chinesen eine Verkörperung mystischer Heiligkeit und den Ursprung der

Sonnenkraft bedeutet. Die großen Ströme, der Hoang-ho und der Yangtse, strömen quer zur Südachse und leiten die Wasser von den Westbergen zum östlichen Meere. Der Südosten wird bei Städten und Tempeln gern durch eine Pagode auf einem Berge betont. So hat es der Chinese verstanden, sein Land im Einklang mit seiner Weltanschauung zu deuten und fügte ihm nach den gleichen Gesetzen seine Bauwerke ein. Die drei großen Gruppen der Kaisergräber, die Ming-Gräber und die beiden Mandschugrabstätten, die östlichen, Dungling, und die westlichen, Siling, alle drei an den Südabhängen der Nordkette gelegen, sind nach diesen Vorschriften gebaut und erfreuen sich eines günstigen Feng-schui. Aber weit großzügiger als alle Menschenkunst es erreichen kann, erschien dem Chinesen wiederum das ganze Land von Natur aus architektonisch organisiert und aufgeteilt durch die fünf heiligen Berge, deren je einer im Zentrum, Norden, Süden, Osten und Westen gelegen ist. Die Fünfzahl entspricht dem Zentralbau und den vier Toren, Pavillons und Pagoden eines Tempels, jener Fünfzahl, nach der übrigens die meisten großen Tempel, Moscheen und Grabkuppelbauten in ganz Asien erbaut waren. China besaß sie von Natur aus, war gleichsam ein Tempelbezirk mit seinen fünf Hauptbauten, besaß also eine natürliche Architektur! Wo in aller Welt fänden wir eine zweite Kultur, die es

verstanden hätte, ihre Erde so in das Bereich ihrer Ideen aufzunehmen, als ob sie die Urmutter derselben wäre? Das war der Dank, den die Chinesen ihrem Nährboden abstatteten.

Der Zweck der verschiedenen Bauten ist demnach ein doppelter: ein Gebrauchszweck und ein ideeller Zweck. Tempel, Paläste und Gräber dienen praktischen Zwecken, Ehrenpforten und Pagoden sind Zierbauten mit symbolischer und magischer Bedeutung, und selbst Brükken verbinden mit ihren praktischen mehrere ideale Zwecke. Die Ahnentempel der Reichen dienen der Verehrung der Ahnen und sind prächtig ausgestattet. Die Höfe sind gartenkünstlerisch geschmückt, Hallen und Pavillons dienen als Versammlungsorte der Familie. Alles wird sorgsam gepflegt und atmet die Ehrfurcht für den Toten. Ähnliches gilt für die Gedächtnistempel großer Männer, besonders für Kungtse und Laotse. Die Gräber sind Hügel verschiedener, oft bedeutender Größe, die in Gruppen in der Ebene, wenn möglich aber an Bergabhängen liegen, in die sie halbkreisförmig einschneiden. Die Hügel sind ummauert, oft auch massiv überdeckt. Davor erhebt sich ein senkrechter Grabstein mit Plattform für Opfertisch und Sakralgefäße. Die weitere Ausstattung durch Alleen mit Brücken, Figuren und Reliefs steigert sich mit dem Reichtum und der Bedeutung der Toten. Die Kaisergräber mit ihren umfangreichen Tempelanlagen, Hainen und ihren

meilenlangen, von Menschen- und Tierstatuen flankierten Zufahrtsstraßen finden Gegenstücke nur im alten Ägypten. Die Ehrenpforten sind entweder Schmuck heiliger Tempel- und Gräberstraßen, häufig aber selbständige Bauwerke, die von den Anverwandten oder vom Staate dem Gedächtnis verdienter Männer und Frauen errichtet werden. Die Pagoden dienen in erster Linie als Schmuck der Landschaft und Betonung der glücklichen Lage, hatten jedoch — betrachtet man sie historisch — auch viele andere Funktionen als Wachtürme, buddhistische Kultbauten und Grabmäler. Die kaiserlichen und Privat-Paläste dienten den Kaisern und Fürsten als Residenzen und waren umfangreiche, prunkvoll ausgestattete Bauanlagen mit ausgedehnten Gärten.
So mannigfaltig aber die Anlagen der Tempel und Paläste in den verschiedenen Provinzen Chinas sind, lassen sie sich meist auf das Wohngehöft mit Halle zurückführen und sind daher nur Sonderformen einer weitverbreiteten eurasischen, also über Asien und Europa hin verbreiteten Wohnhausgestalt. Die Halle ist stets ein Breithaus mit Eingang an der dreijochigen Stirnseite. Dadurch unterscheidet sie sich auch vom griechischen Tempel, mit dessen Säulenumgang im übrigen der chinesische, wenn er aus Quadern erbaut und mit einer umlaufenden Steinsäulenhalle umgeben ist, große Ähnlichkeit hat. Ist doch beiden Bautypen, vom gemeinsamen Holzmaterial abgesehen, das gebun-

dene System der Umgänge, ferner Unterbau und Gliederung des Gebälks gemeinsam. Neben den Breithaustempeln gibt es auch einige wenige Rundtempel, so den Altarbau des Himmelstempels in Peking und Rundbauten in Jehol, letzte Nachkommen einer uralten Baugestalt, die zur unmittelbaren Vermittlung zwischen Erde und Himmel als die würdigsten erschienen. Wie die Tempel- und Palasthallen weisen auch die Pailu, die Ehrenpforten auf Holztore als ihre Ahnen hin. Dies tritt besonders deutlich an einem der beiden Typen von Ehrenpforten in die Erscheinung, an jenem mit durchschießenden Pfosten, die mit den Toranas, den Toren der Steinzäune der indischen Grabbauten eng verwandt sind. Die jüngere Abart sind die Pai-lu mit durchschießenden Dächern, die sich mit den ersteren auch zu Mischformen verbunden haben. Die Pagoden endlich gehören dem weitverbreiteten eurasischen Bautypus der Türme an, die allenthalben in vorgeschichtliche Zeiten zurückreichen, allen möglichen praktischen und symbolischen Zwecken dienten und von den Rundtürmen Irlands bis China den eurasischen Kontinent bevölkerten. Mannigfaltig wie die von Persien und Indien übernommenen Turmgestalten sind auch die in China ausgebildeten Formen der Pagoden. Ein Hauptunterschied der südlichen von den strenggegliederten nördlichen ist ihre phantasievolle, reichere, anmutigere Gestaltung. Es gibt säulen-

artig zylindrische Türme, die den persischen Minareten gleichen, dann quadratische, sechs- und achtseitige, die alle meist aus Ziegeln erbaut und mit Tonplatten, bunten Glasuren und Stuckreliefs, sowie durch die geschwungenen Dächer mit glasierten Ziegeln geschmückt sind. Auch die Ornamentik weist eine Fülle von Formen auf, die dem islamischen, indischen und einheimischen Typenkreis angehören. In der Übereinanderschiebung von geometrischen und naturalistischen Formen scheinen sich Nord- und Südchina zu vereinigen. Der Buddhismus lieferte einen umfangreichen Gestaltenkreis, der nicht gut unterdrückt werden konnte und des symbolischen oder vermenschlichenden Ausdruckes harrte. Der struktiven Ornamentik, die durch die langen Zeilen der runden Ziegelköpfe und Traufplatten, durch die Gesimse des Sparrenwerkes und die reichverzierten breitarmigen Kapitelle gebildet wird, gesellen sich die durch Schnitzereien belebten Netzmuster des Fenstermaßwerkes. Rote Ziegelmauern werden von weißen Marmorfrießen gerahmt, ebenso die Fenster- und Türbögen, die meist mit Wellenranken verziert sind. Neutrale Ziegelwände bekommen zentrale Rosetten und Eckfüllungen aus farbigen Fließen. Das altchinesische mäanderartige Donnermuster und das mit der Kugel spielende Drachenpaar schmükken die Tore und Stelen. Die Steinbalustraden vor den Tempeln sind ornamental durchbrochen

und ihre Pfosten endigen in lebhaften flammenzüngigen Köpfen. Die Reliefs nehmen eine Fülle von Gestalten, Drachen, Wolken und Götter auf und verarbeiten sie zu einem einheitlichen Ganzen, das dem Bauwerk als Schmuck dient. Äußeres und Inneres der Gebäude sind ferner reich an Holzschnitzereien, die Friese, Konsolen, Tür- und Fensterfüllungen zieren. Es ist, als ob die Ornamentik ganz Asiens sich hier zu einem letzten fernöstlichen Aufschwung vereinigt hätte, eine Menge von Gestalten, die die Chinesen zu einem durchgeistigten Kosmos gestalteten.

Trotz der fremden Herkunft mancher Vorbilder ist die Form der chinesischen Baukunst eine überaus einheitliche, ja oft ermüdend gleichförmige. Denken wir an die griechische Baukunst, so taucht vor unserem geistigen Auge sogleich die Säule als Symbol auf, die Gotik läßt uns den struktiven emporschießenden Turm erscheinen, der islamische Orient die Kuppel, China aber das Dach. Die stark gekurvten, gleichsam dem Erdboden sich anschmiegenden Dächer sind die formal ausschlaggebenden Glieder der Bauten Chinas. Sie drücken sie zur Erde und bestimmen ihre Ausdehnung in der Breite, nicht in die Höhe. Die Pagoden sind Fremdkörper und Ausnahme, durch ihre Schirmdächer aber wird auch ihre Höhentendenz möglichst verhüllt. Die Tempel und Klösteranlagen sind keine Hochbauten, sondern dehnen sich hintereinander in der Fläche aus. Die

symmetrische Plananlage ist oberster Grundsatz. Sie wird durch die nach Süden orientierte zuweilen verdreifachte Hauptachse in zwei Hälften geteilt. An dieser Hauptachse folgen einander Torbauten, Höfe und Gebäude, die von symmetrisch gelagerten Flaggenmasten, Türmen und Seitengebäuden gerahmt werden. Quer zur Hauptachse liegen die Tempelhallen mit den Eingängen an der Breitseite. Dadurch kamen statt des Giebels die Dachflächen zur Geltung und entsprechenden Entwicklung, da sie gewissermaßen unsere Fassaden ersetzen mußten. Wird doch die Eingangswand weit überschattet, so daß sie halb zurücktritt und dem Dache die äußere Repräsentation überläßt. Seine horizontale Lagerung nimmt jedoch die vertikale Tendenz der Umgangsäulen in den feingliedrigen Ziegelrippen auf, wodurch die kontrastierenden Richtungen zum Ausgleich gebracht werden. Die lineare Nüchternheit dieser Bauten wird in erster Linie durch den Schwung der Dächer belebt, die mit ihren oft stark gebogenen Ecken und Dachreitern eine lebensvolle Welt für sich bilden und sich mit den umgebenden Baumdächern um die Wette biegen und bewegen. Weitaus ruhiger wirken die fast ganz in Fenstermaßwerk aufgelösten Frontwände mit ihren feinen geometrischen Musterungen. Dazu kommen die Marmortreppen mit ihren reliefierten Balustraden, Laternen, Glocken und Zwergbäumen in Töpfen, endlich

die Farben. Das Indigoblau, Goldgelb oder Grün der Dächer, das Zinnoberrot der Türen, das Weiß oder Grün der Säulen und Treppen aus Marmor, die farbig glasierten, in gleichen Abständen aufgestellten Ziergefäße, die Tempellöwen aus Bronze oder glasiertem Ton — alles gebettet in das nüancenreiche Grün des Tempelparkes, dessen Kiefern ihre malerischen Schatten über die Gebäude werfen. Meisterwerke der rhythmischen Gliederung, symbolisierenden Kräftespieles und ornamentaler Ausstattung findet man unter den Pagoden. Die Geschoßhöhen sind entweder gleich oder nehmen nach oben ab, laden mit einfachen oder mehrgliedrigen Konsolengesimsen, oder mit geraden oder lebhaft geschwungenen Zwischendächern aus und gewinnen durch rasche oder weitgliedrige Gesimsfolgen, durch Verjüngungen, Schwellungen und Ausladungen verschiedene Tempi des Emporstrebens. Persische, indische und chinesische Typen wurden hier zu stets variierenden Einheiten verschmolzen. Ebenso mannigfaltig ist ihr Schmuck mit figuralen Reliefs, Terrakottaornamentik und glasierten Fliesen.

Dieser Formenreichtum Chinas ist eine natürliche Folge der ungeheuren Größe des Reiches und seiner geographischen und ethnischen Verschiedenheiten. »Dem Norden sind einfache straffe Verhältnisse eigen, eine klare, etwas herbe Verteilung der Linien und Massen und eine kräftige Reliefkunst. Die Provinz Schensi leitet über zu Sze-

tschuan, wo man schlankere Verhältnisse findet, ein leichtes Spiel geschwungener Linien in den Abdeckungen, eine recht anmutige auch farbige Behandlung der Reliefs und freie Verwendung zahlreicher Motive. Im Westen dieser Provinz weisen viele bizarre Gebilde deutlich auf tibetischen Einfluß hin. In Hunan werden die Verhältnisse zu einer hochgemuten, fast übertriebenen Eleganz gesteigert, die Horizontalen spannen sich einzeln und unvermittelt zwischen die Vertikalen. Die Hunanesen haben hier mit ihrem Selbstbewußtsein eigenartige Wirkungen erzielt, denen indessen eine gewisse Steifigkeit innewohnt und der sichere Ernst der vielleicht etwas schweren nördlichen Kunst mangelt. Im Süden, in Kuangsi und Kuangtung, macht sich indischer Einfluß bemerkbar in der Überwucherung mit ornamentalem Beiwerk. Neben diesen verschiedenartigen Formen sind natürlich bestimmte, dem Norden eigentümliche Grundformen über das ganze Land verbreitet.«
Die Auseinandersetzung der chinesischen Baukunst mit den obersten formalen Kategorien, Masse, Raum, Beleuchtung und Farbe, ist die organische Folge der gesamten kulturellen Struktur und hat, wie wir sehen werden, ihre parallelen Erscheinungen in Malerei und Plastik. Die Masse wird in Bewegung umgesetzt, die durch Liniendynamik erzeugt wird. Das geschwungene Dach ist das Symbol dieses Verhaltens. Diese Bewegung kann durch Verstärkung der Kurven und

Verdoppelung der Dächer beliebig gesteigert werden, und sich an den Pagoden völlig ausleben. Sie äußert sich jedoch nur in den Konturen, nicht im Kern des Bauwerks. Ihre Gegenwirkung findet sie in der strengen Symmetrie sowohl des Einzelbaues, wie der Baugruppe. Das Verhalten zum Raum ist ein negatives, der Chinese kennt keine monumentale Raumwirkung. Er kennt in der Malerei nur die Ferne, die er mit suggestiven Mitteln andeutet, während er von kubischen nur eben so viel nimmt, um die Gestalten anordnen zu können. Das gleiche gilt für die Baukunst. Die Baugruppe wird weiträumig in die Landschaft eingestellt, mit ihr innig zu einer Einheit und nach den Grundsätzen des Fengschui mit der Ferne verbunden. Im Inneren der Hallen aber herrscht Halbdunkel. Schon durch ihre Breitendimension wird der Raum — soweit dies möglich ist — negiert, die Längsachse der Zugangsstraße läuft sich darin tot. Die durch gegitterte Fenster gleichmäßig abgedämpfte Beleuchtung der Innenräume kontrastiert mit dem lebhaften Schattenschlag, dem im Sonnenlichte flimmernden Hell und Dunkel des Äußeren, das durch die lebhaften Farben und die Ornamentik in seiner Wirkung noch erhöht wird. Beides hat die chinesische mit der persisch-islamischen Baukunst im Prinzip gemeinsam, geht aber mit ihrer symbolisierenden und vermenschlichenden Ornamentik über diese weit hinaus. Durch Ein-

ordnung in die großen Linien der Konstruktion und Symmetrie wurde sie formal bewältigt und bewirkte die lebendige Erscheinung der Bauwerke. Der Inhalt der chinesischen Architektur, also ihr seelischer Gehalt, kann nur die allgemeine seelische Stimmung des Volkes und seiner Weltanschauung spiegeln. Daß die Architektur eines Volkes, dessen Kunst sich so ganz organisch aus der Weltanschauung entwickelt hat, wie die chinesische, diese, ebenso wie ihre Schwesterkünste wiederspiegelt und daß zwischen innerem Wesen und äußerer Erscheinung, zwischen Sein und Schaffen kein Bruch besteht, unterliegt keinem Zweifel. Individuelle Willkür, die nur vom Baukünstler selbst verstanden und erklärt werden kann, war hier ausgeschlossen. In den Tempelanlagen vereinigte sich die buddhistische mit der chinesischen Zahlenmystik. Buddhistische Tempel von quadratischer Anlage mit einem Bau im Zentrum und vier Toren stellen die spirituelle Welt Buddhas dar, die als heilige Burg mit vier Toren und vier Ecktürmen gedacht wird, wie eine Stadt mit dem Heiligtum in der Mitte. Sind die vier Tore mit Türmen überbaut, so ergibt sich die Achtzahl, die für Buddhismus und Alt-China bedeutungsvoll ist. Durch Mitzählung der Mitte gelangt der Chinese zu seinen — auch in den fünf heiligen Bergen erscheinenden — fünf Himmelsrichtungen und zur Neunzahl, die gleichfalls grundlegende Bedeutung in der chinesischen

Mystik hat. Diese Zahlenmystik hat China wiederum mit Indien und Persien und rückblickend mit dem alten Orient gemeinsam. Besonders der Lamaismus baute sie aus und wirkte damit auf China ein. Der »Tempel der alldurchdringenden Freude« in Jehol besteht aus einer doppelten, quadratischen Terrasse, auf der sich ein Rundbau erhebt, der mit blauglasierten Ziegeln bedeckt ist, wie der Himmelstempelaltar in Peking. Das Rund als Symbol des männlichen Himmels über dem Viereck als dem Symbol der weiblichen Erde gibt den Hinweis auf den Dualismus der bewegenden, aber zur Einheit verbundenen Kräfte. Auf der unteren Terrasse stehen auf Marmorsockeln acht wunderschöne Flaschenpagoden aus glasiertem Ton in verschiedenen Farben, und zwar je eine auf den vier Ecken und in der Mitte der Seiten. Stellt diese Gruppe für sich das Weltsystem dar, so bedeutet der umschließende Säulengang mit den vier Toren die Form der Burg oder Stadt, unter der man sich jenes System zu denken hat. Die Symbolik setzt sich wieder fort in der Darstellung von Himmel und Erde, Sonne und Mond, der Tages- und Jahreszeiten, der Monate und Mondhäuser des yin und des yang mit den acht Trigrammen. Sie ist »bestimmend für die Richtung der Hauptachse und Gliederung des Grundrisses, die Folge der Tore und Höfe, die Steigerung und Höhe der Gebäude, die bauliche Ausbildung bis in die Einzelheiten.«



Die äußere Erscheinung der japanischen Baukunst gleicht der chinesischen sehr, was sich durch den schon in der Suikoperiode mit der Einführung des Buddhismus, 552 n. Chr., einsetzenden und öfters erneuerten chinesischen Einfluß leicht erklärt. Trotzdem bildeten sich erhebliche Unterschiede aus. Das einfache, aus Holz erbaute ursprüngliche Wohnhaus aus Pfählen, das den einheimischen Schintotempeln als Vorbild diente, wirkte sowohl durch sein Material, wie durch seine strengen Formen weiter und setzte der chinesischen Formenfülle einen gewissen Widerstand entgegen. Die Schintotempelanlagen bleiben auch späterhin einfach und schmucklos, und beschränken sich auf die Aufbewahrung des heiligen Schwertes und des heiligen Spiegels. Auch die japanische Tempelanlage ist, wie die chinesische, von einem Mauerviereck umgeben, das vier Eingänge in der Mitte jeder Seite hatte. Innerhalb dieser Mauer lief meist — wie am Horyudschi-Tempel in Yamato — eine zweite mit den Klosterzellen, durchbrochen nur in der Mitte der Südseite durch das Haupttor, Chumon, und in der Mitte der Nordseite durch den Kodô, die Predigthalle. Im Hofe stehen die Pagode und der Kondô, die goldene Halle, nebeneinander zuseiten der Mittelstraße. Diese Lage der Pagode ändert sich jedoch später, wo sie meist vor dem Kondô aufgestellt wurde. Hinter dem Kodô stehen im Horyudschi der Glockenturm und die Bücherei. An der Nord-, Ost- und Westseite

befinden sich die Zellen der Mönche mit Refektorium und Schatzhaus. Dazu kamen noch zwei Bauten, der Seischoin als Verwaltungshaus und der Schôsoin, das Schatzhaus. (Außer dem Schôsoin des Horyudschi steht heute nur noch der berühmte Schôsoin des Todaidschi-Klosters in Nara, das seit mehr als tausend Jahren unberührte älteste Museum der Welt, voll mit Schätzen von unschätzbarem Wert für die Erkenntnis der altchinesischen und altjapanischen Kunst.) Von den chinesischen Tempeln unterscheiden sich die japanischen prinzipiell durch die einmal einspringenden steinernen Plattformen und durch die auf flachen, in den Fließenboden eingelassenen, also nicht vorspringenden Basen stehenden Säulen mit Verdickung. Auch die Kapitelle haben eine eigenartige sogenannte Wolkenform, wie ausgespannte Arme. Die Wände bestehen aus einem Holzgerippe mit Lehmfüllung. Meist laufen unbenutzbare Balkone um die oberen Geschoße.

Malerei und Plastik

Material und Technik der Plastik

DIE buddhistischen Götterstatuen in China und Japan wurden aus Stein, Holz, Bronze, Ton und Lack hergestellt. Stein war das gegebene Material für die Felsskulpturen und blieb in China der Wei- und Tangzeit auch für Freiskulpturen sehr beliebt, während es für die japanische Tempelplastik kaum verwendet wurde. Über die besonderen Eigenheiten der Stein- und Holztechnik ist noch wenig bekannt. Beide Materialien wurden bemalt. Für die Bronzestatuen in Japan verwendete man zur Herstellung der Form Erde, später Holz und Wachs. Es wurde zuerst ein Holzkern gemacht, über welchen man eine Hohlform aus Tonerde und Holzkohle formte. Das Innere dieser Hohlform wurde mit Papier beklebt oder mit Talg bestreut. Man kalkulierte nun das Volumen, das vom gegossenen Metall eingenommen werden sollte, und füllte, den Zwischenraum mit geeigneten Instrumenten aussparend, den Hohlraum mit einem Tonkern aus. Das geschmolzene Metall wurde dann in den Zwischenraum gegossen und nach Abkühlung von Hülle und Kern befreit. Die Technik ist der heute noch in Ostasien gebräuchlichen sowie unserem »verlorenen Wachsguß« ganz ähnlich.

Für die großen Tonstatuen, die in Japan besonders im achten Jahrhundert beliebt waren, konstruierte

man zuerst ein Holzgerüst, das man mit Stroh und dann mit Erde umhüllte. Das war der Kern. Man ergänzte die Form mit Tonerde und gab ihr mit einer talgartigen Masse die letzte Modellierung. Die Arme und Ornamente wurden separat modelliert und dann angefügt. Schließlich wurde die Statue bemalt.

Für die Herstellung der japanischen Lackstatuen (Kanschitsu), die in der Epoche des Kaisers Schômu I. (724—748) ihre erste Blüte erreichte, gab es mehrere Methoden:

Man modellierte eine Statue aus Holz oder Ton und machte darüber eine Hohlform aus Ton, die man, nachdem sie trocken war, abhob und so eine leichte Hohlform gewonnen hatte. Um den Ton zu härten, wurde die Hohlform innen mit Micapulver bestrichen, während die Oberfläche erst mit einer feinen, dann mit immer gröberen Lackschichten überzogen wurde. Dann wurde das Stück mit Stoff bedeckt und mit einer Mischung von Schleifstein- und Tongeschirrpulver bestrichen. Endlich wurde die Statue nochmals mit Stoff belegt und dieser so oft mit Lack gefirnißt, bis Farbe und Glanz nach Wunsch erreicht war.

Oder man verfertigte den ersten Kern aus Holz, überzog ihn mit einer sehr groben Masse, überklebte ihn mit Stoff und vollendete das Werk mit einem Überzug aus feinem Lack. Diese zweite Methode ist zwar einfacher und leichter, erlaubt

aber keine feine Arbeit, so daß die so verfertigten Statuen sehr grob sind. Neben diesen bevorzugten Methoden gab es noch einige Variationen.

Material und Technik der Malerei

IM letzten vorchristlichen und ersten nachchristlichen Jahrtausend schmückte man in China und seit dem siebenten Jahrhundert in Japan die Wände der Paläste und Tempel, wohl auch deren Tore mit darstellender Malerei. Diese alten Palastmalereien waren die Vorbilder für die Hanreliefs, durch die wir uns denn auch eine ungefähre Vorstellung von ihnen machen können. Auch die bekannte Erzählung vom großen Tangmaler Wu Taotse, der von seinem Kaiser in das Flußtal des Kialing in Szetschuan geschickt wurde, um es zu malen und heimgekommen, in einem Tag hundert Meilen Landschaft aus dem Gedächtnis auf die Wände des Palastes malte, läßt uns sowohl auf die Blüte dieser Wandmalerei wie auch auf ihre Technik schließen. Leider ist jedoch in China von solchen Malereien kaum mehr etwas erhalten, jedenfalls bis heute nichts bekannt, in Japan nur noch die Reste im Kondô des Horyudschi zu Nara. Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß die alten Wandbilder in dieser Technik gemalt waren, die wohl erst mit dem Buddhismus von Indien nach dem fernen Osten gelangte, wie die zahlreichen Wandmalereien im Tarimbecken nahelegen. Urchinesisch scheint eher das Mitsudaye zu sein,

eine Art Ölmalerei mit lackartigem Glanz, von der der Tamamuschischrein im Horyudschi nebst einigen Objekten im Schôsoin eine Vorstellung geben. Die beiden wichtigsten Rohstoffe, die für die Rollbilder als Malgrund dienten, waren Seide und Papier. Beide sind bodenständige Erzeugnisse Chinas. Die Herstellung der Rohseide reicht bekanntlich in die ältesten Zeiten der chinesischen Kultur hinauf und die Fabrikation des Papiers aus Pflanzenfasern und Hadern wurde Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts von dem Staatsmann Tsai Lun erfunden, um später von Samarkand aus durch den Islam seine Verbreitung in Westasien und Europa zu finden.

Bis zur Tangzeit verwendete man die ungebleichte Rohseide als Malgrund. Dann pflegte man sie zu präparieren, indem man sie in kochendes Wasser tauchte, bis sie ihre Appretur verloren hatte, sodann mit Stärke bestrich und solange klopfte, bis sie ganz glatt wurde und silbrigen Glanz bekam. Auf diesen glatten Grund waren, wie das Kie tse yüan hua tschuan (Die Vorschriften für die Malerei des Gartens Kie tse vom Jahre 1679), das uns über alle technischen Gebräuche wertvolle Nachrichten gibt, besagt, die Bilder leicht zu malen und wurden glänzend. Daher erkenne man die echten Tangbilder nach der Qualität der Seide.

Wann die ersten Bilder auf Seide gemalt wurden, wissen wir nicht, wahrscheinlich schon die Hän-

gebilder der Hanpaläste. Auch das Papier wird naturgemäß bald nach seiner Erfindung zum Bemalen benützt worden sein, doch beweist uns die Nachricht von einem Papiergemälde des Sohnes von Lu Tan-wei, daß diese Technik im fünften Jahrhundert noch in den Anfängen war. Sein Bild von Sâkyamuni Buddha auf Hanfpapier war der Schatz seiner Zeit, denn Hanfpapier macht die Tusche fließen und es ist unmöglich, mit dem Pinsel zurückzustreichen — ein großes Hindernis für Farbenkünstler. Aber schon in der Tangzeit war ein dickes, von Alaunkleister glänzendes Papier in Gebrauch, das späteren Experten ebenso wie die glänzende Seide für Zuschreibungen in diese Periode maßgebend war.

Die in Bambus gefaßten, zumeist aus Schafhaaren hergestellten Pinsel (pi) haben verschiedene für die zahlreichen Stricharten bestimmte Formen und Namen. Nach Kuohsi gibt es zugespitzte, abgerundete, rauhe, feine, nadelscharfe und messerartige Pinsel. Ihre Anwendung war durch die Schrift, die in China die Schwester der Malerei ist, von allem Anfang an festgelegt. Da die chinesische Schrift wie die altägyptische typenzeichnend war und daher ihre ursprünglichen Zeichen schematische Nachbildungen von Naturobjekten sind, diese Schriftzeichen aber seit langem mit dem Pinsel gemalt wurden, bedienten sich Schrift und Malerei der gleichen Instrumente und Malmittel. Alle Legenden vom Ursprung der Schrift und

der Malerei, die legendären Ministern von ebenso legendären Kaisern zugeschrieben werden, gipfeln in der Hervorhebung des gemeinsamen Ursprungs und der wesenhaften Einheit von Malerei und Schrift. Ein Schönschreiber muß ebenso sorgfältig ausgebildet werden wie ein Zeichner. Die Striche der gewöhnlichen Zeichen brauchen eine Fülle von Unterschieden im Pinselstrich, wovon besonders das breite Ansetzen und rasche Abflauen oder das Anwachsen und plötzliche Aufhören so schwierig sind, das sie nur durch lange Pinselübungen erworben werden können, gleichwie der reine Strich des Geigers durch fortgesetzte Bogenübungen. Die Beherrschung des Pinsels bringt der Maler von der Schrift mit, um nun die besondere Schule des Malstriches zu absolvieren. Diese Schule ist jener des Schreibens ganz ähnlich. Die Zahl der Objekte, die gemalt zu werden pflegen, ist nicht groß: Berge, Bäume, Wasser, Häuser, Figuren sind die wichtigsten und häufigsten. Für die Wiedergabe jedes dieser Gegenstände gelten bestimmte Vorschriften der Strichteilung, des Strichansatzes, ja der Strichanzahl, wie für die aus drei bis zwanzig Strichen bestehenden, in Ansatz, Richtung und Betonung der Striche genau vorgeschriebenen Schriftzeichen. Das Gesicht wird in seine Hauptbestandteile zerlegt und die Zeichnung von Nase, Mund, Augen und Ohren allein geübt. Für jeden dieser Teile gibt es eine bestimmte Anzahl von Herstellungsmög-

lichkeiten, die mit Schulen und Zeitperioden wechseln. Der Schüler lernt, daß der Bart aus fünf Teilen bestehe, das männliche Antlitz fünf besonders wichtige Punkte habe, die je nach dem Alter mehr oder weniger betont werden müssen. Ebenso lernen die Schüler das Zeichnen der Landschaften, Tiere und Blumen. Für die beliebtesten Blumen mit bestimmter symbolischer Bedeutung, wie Hagedorn- und Pflaumenblüten, Päonien und Chrysanthemen gibt es gedruckte Vorlagenbücher, in denen die Zeichnung von Zweig, Knospe, Blatt und Blütenbestandteile einzeln gezeigt wird, um endlich zur Synthese vorzudringen. Das oben erwähnte Kie tse enthält über die Methoden und Stilarten der Landschaftsmalerei, die Darstellung der Pflanzen, Blumen, Früchte und Tiere vollständigen Aufschluß, und ebenso gab es für die Figuren- und Gewandzeichnung Musterbücher. Es gibt sechzehn Stricharten für das Zeichnen von Bergformen mit eigenen Bezeichnungen: wie Hanffaser, wie die Adern des Lotusblattes, wie die Haare eines jungen Ochsen, wie Regentropfen und so fort, den Weisen der mittelalterlichen Poesie vergleichbar. Die Bevorzugung gewisser Stricharten bei den Gebirgsdarstellungen war ein Hauptmerkmal für die Unterscheidung der nördlichen und südlichen Landschaftsschule in China. Die mit axthiebartigen oder pferdezähneartigen Strichen gezeichneten Berge der nördlichen Schule machen einen erhabenen, rauhen, unwirtlichen Eindruck,

wogegen die südliche Schule mit den hanfartigen, pilzartigen und stierlockigen Strichen freundlich einladende Gebirge schuf. Der gleiche Unterschied herrscht in der Wiedergabe der Bäume und anderer Gegenstände: Sie sind in der nordischen Malerei kräftig und energisch, in der südlichen mild, anmutig und heiter. Dieser Unterschied hat mit den natürlichen Vorbildern nichts zu tun, sondern entsprang den verschiedenen Gemütsverfassungen der Nord- und Südländer, die sich schon in der Technik zeigte und zeigen mußte, da sie ja — wenn echt — unmittelbare Temperamentsäußerung, daher auch seelischer Ausdruck war. Freilich wurden sie später zu rein konventionellen Schulbezeichnungen, die jeder erlernen konnte und nach Belieben anwendete, wie unsere Geiger verschiedene Bogentechniken.
Auch die achtzehn Stilarten der Figurenmalerei haben eigene Bezeichnungen, wie Regenwurmstil, Eisendrahtstil, Uneinheitlicher-, Heidenblätter-, verwitterter Holzstrunk-Stil und so fort. Für jede Art sind die Pinselform, der Ansatz, das Tempo des Malens und andere technische Details vorgeschrieben. Jede Figur muß aber eine Einheit sein. »Ein Grundgefühl bestimmt die große Form des Ganzen wie die kleinste Form des ausführenden Strichs und dieses Grundgefühl ist bei jeder Stilart ein anderes, aus ihm fließt das Wesen eines jeden Stils und seine vollkommene Verschiedenheit von allen übrigen. Das Grundgefühl des

Schaffenden äußert sich zuerst im Tempo, im Rhythmus, im Duktus der hinschreibenden Hand, aus der Analogie entstehender Formen ergibt sich dann Charakter und Name des Stils. Die entstehenden Formen erinnern dann an Weidenblätter, an Oliven, an Eisendraht, an den Sprung der Heuschrecke; wesentlich ist, daß sie entstehen aus einem Grundgefühl des Wehend-Bewegten, des Rundlich-Beschlossenen, des Starren, Eckig-Linienhaften, oder des Sprunghaft-Ausfahrenden. Das Gefühl des Schaffenden, daß sich in der Einheit von Rhythmus und Form kundgibt, überträgt das Werk wieder aufweckend in dem Betrachtenden, der einfühlend sich hingibt, und so heißt es dann: dies ist gemalt, wie der Seidenwurm spinnt, wie die Wolke wandert und wie das Wasser strömt oder dahinstürmend wie ein flüchtiges Roß oder knorrig alt und urtümlich wie ein verkrüppelter Strunk.«

So sehr ist der Pinselstrich mit der Persönlichkeit und Veranlagung des Chinesen verwachsen, daß sich das Urteil »Pinsel haben«, »Tusche haben« ausgebildet hat, wie wir etwa eine »gute Stimme« bezeichnen. Wenn man nur den Kontur ohne Strichtechnik besitzt, nennt man das »ohne Pinsel«. Wenn man Strichtechnik ohne Abtönung besitzt, kann man weder das, was dem Licht ausgesetzt ist, noch das, was ihm entgegengesetzt ist, noch den Schatten der Wolke, noch das Glänzende oder Dunkle ausdrücken, und nennt es »ohne

Tusche«, heißt es im Kie tse. Dieses schreibt auch vor, man solle den Pinsel mit dem Arme führen, nicht mit der Hand. So vermeide man Zusammenhanglosigkeit. Nach langer Übung erst könne man Vollkommenheit in der Pinselführung erreichen, dann habe man das Gefühl, als ob im Pinsel selbst eine geistige Kraft sei. An berühmten Meistern wie Wu Taotse bewunderte man in erster Linie den meisterhaften Pinselstrich. Beim Malen von Heiligenscheinen nahm er kein Maß oder sonstigen Behelf, sondern konturierte den Umriß mit einem Pinselstrich. Ein Bild ohne kräftige Pinselstriche ist wie ein Körper ohne Seele. Ohne die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit des Striches bleibt die Gestaltung nur ein Schemen. Nur ein schneller ununterbrochener Strich vermag das Leben zu bannen, indem er den Lebenspuls auffängt und in umgeformter Erscheinung festhält. Langsame, peinliche Arbeit ist Mittelmäßigkeit. Ein einfacher Strich an der richtigen Stelle und in richtiger Stärke besitzt magische Kraft. Wenn das Werk des Pinsels und der Tusche sich sehr hoch erhebt, wenn es die Farbe in einer angemessenen Weise übersetzt, wenn der Vorzug der Idee im Überfluß ist, nennt man diese Qualität Hiao, sagt der Kie tse. Verschiedene Stricharten wurden in einem Bilde angewendet. »Immer nur eine Art von Pinselstrich zu gebrauchen, ist soviel wie überhaupt keinen Strich haben, und nur eine Art Tusche anwenden, heißt vom Tuschen nichts

verstehen. So wissen wenige, obgleich der Pinsel und die Tusche die einfachsten Dinge von der Welt sind, wie sie sie mit Freiheit handhaben sollen. . . . Man sagt von Wang Hsi-tschi, daß er die Gänse liebte, wobei er sich vorstellte, daß die leichte und anmutige Biegung ihrer langen Hälse die Haltung eines Mannes sei, der einen Pinsel mit freier Bewegung seines Armes führe.«

Auch für die Bereitung und Anwendung der Farben gibt es zahlreiche Vorschriften. Eine Hauptregel lautet, daß für Menschen und Dinge pastose, für die Landschaft aber nur dünne, reine Farben angewendet werden dürfen. Die Landschaften wurden nur leicht mit Farben laviert, oft aber wurden sie ganz weggelassen.

Zwei Bildformen herrschen in Ostasien seit ältesten Zeiten: Das Hängebild (jap. Kakemono) und das Langbild (Makemono). Beide Arten sind Rollbilder, die in Kästen aufbewahrt und nur bei besonderer Gelegenheit gezeigt werden. Das Kakemono wird in einer dafür bestimmten Nische aufgehängt, das Makemono am Boden aufgerollt und während des Aufrollens gleichsam ablesend besichtigt. Bodenständig ist die Langrolle, die auch für die Schrift dient, während für das Hängebild die buddhistische Kirchenfahne Vorbild war, weshalb es auch bis in das zehnte Jahrhundert nur für buddhistische Darstellungen verwendet wurde.



PIEN WENDSCHIN — VOGEL AUF BAUMAST

Die Darstellungskreise

Der konfuzianische Kreis

GEGENSTAND der altchinesischen Wandmalereien in der Periode der Dschou Kaiser (1169—255 v. Chr.) waren Bildnisse der Kaiser und Staatsmänner bis weit in die vorgeschichtliche Zeit hinein, also größtenteils legendärer Persönlichkeiten, denen man die Gründung der Kultur und Zivilisation zuschrieb, ferner offizielle Auffahrten und Staatsakte, Feldzüge, Illustrationen ethischer Grundsätze, endlich der chinesische Götterkreis. Ist uns auch von diesen alten Palastmalereien nichts im Original erhalten, so sind sie uns doch durch die Darstellungen auf den Steinplatten einiger Gräber der Hanzeit, die nichts anderes als Kopien jener Malereien sind, so gut überliefert, daß wir uns über diese älteste Malerei Chinas besser informieren können als über jene anderer alter Kulturländer mit Ausnahme Ägyptens.
Die Biographie des Kungfutse beschreibt einen Besuch des Weisen im Jahre 517 v. Chr. am Hofe der Dschou in Loyang, wo er an den Wänden der Halle des Lichtes, in der die Feudalprinzen in Audienz empfangen wurden, Bildnisse der legendären Kaiser Yao und Schun, ferner die letzten Tyrannen der Hsia und Schang Dynastie mit Worten des Lobes oder Tadels besichtigte. »Nun kenne ich die Weisheit des Herzogs von Dschou«, rief Meister Kung aus, »und verstehe, wie sein Haus

zur kaiserlichen Macht aufstieg; wir sehen das Altertum wie in einem Spiegel und können seine Lehren auf unsere Zeit anwenden.« Ein echt konfuzianischer Spruch, der ihm, dem eifrigen Forscher und Verkünder der altehrwürdigen Geschichte des Reiches und der Staatsmoral beim Anblick dieser Bilder freilich vom Herzen gekommen sein muß. Denn dieser ganze Bilderkreis ist nichts als eine Illustration seiner Lehren. Einige hundert Jahre später war auch Kungfutse selbst mit seinen zweiundsiebzig Schülern in diesen Darstellungskreis aufgenommen und Tschang Schou ein Maler der Tschin-Dynastie (265—420), schuf eine Reihe von Wandmalereien in der Zeremonienhalle, die dem oben erwähnten Dschou Kung in Tsch'eng-tu der Hauptstadt Szetschuans gewidmet war und die die Bildnisse des Konfuzius und seiner zweiundsiebzig Schüler, der Drei Kaiser und Fünf Regenten der mythischen Zeit, ferner aller Heiligen und Weisen bis herab zur Han-Dynastie darstellten. »Der Ruhm dieser Persönlichkeiten erfüllte die Halle, und die Zeremonien und Musik von zehntausend Generationen standen hier zur Verfügung des Studenten«, sagt eine alte Beschreibung.

Dieser ethische Darstellungskreis wurde nicht nur in der Monumentalmalerei gepflegt, sondern bildete auch den Gegenstand der ältesten Bildrollen. Ein Beispiel dafür ist die Ku Kai-tschi Rolle vom vierten bis fünften Jahrhundert n. Chr., die nichts

anderes als Illustrationen der Frauentugenden besonders der notwendigen Tugenden der Hofdame bietet. So lautet der Text, den die Frisierszene der Hofdame illustriert: »Die Menschen verstehen es durchwegs ihre Gesichter zu schmücken, aber es gibt keinen der seine moralische Natur zu schmücken verstände; wenn aber die moralische Natur nicht geschmückt ist, riskiert man die Verletzung der vorgeschriebenen Gebräuche. Verbessert sie (die moralische Natur), gestaltet sie schön; trachtet in euch die Heiligkeit zu verwirklichen.« Die friedliche Familienszene derselben Rolle illustriert den Segen, den die Erfüllung einer ganzen Reihe ethischer Forderungen bringt. Die Vergänglichkeit alles Irdischen aber, die in einem Text von der lapidaren Wucht der biblischen Psalmen geschildert wird, illustrierte Ku Kai-tschi durch eine kosmische mit Sonne, Mond und zweien der übernatürlichen Tiere »ling«, dem Tiger und einem Goldfasanpaare ausgestattete Gebirgslandschaft. Der auf die Tiere zielende Schütze betont die Bedeutung dieser Darstellung. »In der kosmischen Entwicklung gibt es nichts das nach seinem Aufgang nicht wieder unterginge; unter den Lebewesen gibt es keines, das nach Erreichung seines Höhepunktes, nicht untergeht. Wenn die Sonne den Zenit erreicht hat, beginnt sie zu sinken; wenn der Mond voll geworden ist, nimmt er ab. Die Erhöhung gleicht einer Anhäufung von Staub; die Zerstörung gleicht einer Feder die plötzlich

nachläßt« lautet der Text. Wie verbreitet und beliebt zur Zeit des Ku Kai-tschi die Illustrierung ethischer Grundsätze, mit einem Worte der konfuzianischen Staatsmoral war, beweist eine zweite Rolle des Künstlers in Peking mit Darstellungen von Szenen der Güte und Weisheit, ausgezogen aus den Biographien berühmter Frauen mit fünfzehn Szenen. Es scheint jedoch, daß der mittlerweile in China eingedrungene und rasch zu hoher Blüte gelangte Buddhismus mit seiner Philosophie—von der man schon in der eben besprochenen Landschaft einen Hauch zu verspüren meint — die chinesische Weltanschauung so sehr anders orientiert hat, daß diese Darstellungsthemen fallen gelassen wurden. Denn seit der Tangzeit treten sie in den Hintergrund, um einer anderen Welt Platz zu machen.

Diesen Übergang beschreibt auch Sung Lien, ein Historiker des vierzehnten Jahrhunderts, in einem Traktat über den Ursprung der Malerei. »Unter den Alten illustrierten die Maler die Oden oder die kindliche Pietät oder den Erh Ya (ein Wörterbuch von Ausdrücken der Klassiker) oder die Aussprüche des Konfuzius oder das Buch des Wechsels, damit der Sinn dieser Werke nicht mit der Zeit dunkel werde; und herab bis zu den Tagen der Han, Wei, Tschin und Liang Dynastien (sechstes Jahrhundert nach Christus) wurden die Bücher über Erziehung, Zeremonien, berühmte Frauen und so weiter immer wieder illustriert als Hilfe zur besseren Auffassung der

konfuzianischen Lehren. Allmählich aber wich man davon ab, und die Künstler wurden durch den Glanz der Karossen, Pferde, Soldaten und Frauen angezogen; sie wendeten ihre Aufmerksamkeit den Schönheiten der Blumen, Vögel, Insekten und Fische zu und gaben ihren Gefühlen durch Darstellung der Berge, Wälder, Flüsse und Felsen Ausdruck bis die alte Auffassung von den Aufgaben der Malerei ganz verloren war.«

Der buddhistische Kreis

DER alte mythologische Darstellungskreis wurde seit dem Erstarken des schon sechsundsiebzig nach Christus offiziell in China eingeführten Buddhismus im fünften bis sechsten Jahrhundert durch den buddhistischen Götterkreis verdrängt. Eine neue Welt von Gottheitsvorstellungen und Göttergestalten, deren Heimat Indien war, drang damit in China ein und erfuhr hier trotz des Festhaltens an den überlieferten Haupttypen doch eine Umgestaltung, die mit äußerlicher Gebundenheit starke individuelle Freiheit verband. Im Tempeldienst wurden die buddhistischen Gottheiten häufig auch mit den vergötterten Konfuzius und Laotse und ihren Schülern gemeinsam verehrt, doch kommen deren Standbilder für die Kunstgeschichte nicht in Betracht. War doch die gesamte Tempelplastik mit ihren unzähligen Gestalten künstlerisch bestenfalls Durchschnitt und erlebte nur vom sechsten bis achten Jahrhundert

in China eine Blüte, die sich nach Japan fortpflanzte und dort noch bis in die Tokugawaperiode, also bis ins achtzehnte Jahrhundert Formen von künstlerischer Bedeutung schuf.
Der künstlerisch bedeutungsvolle Gestaltenkreis, der uns hier allein interessiert, ist nicht sehr groß. Sehr häufig wurde natürlich Buddha Sakyamuni mit den üblichen Handhaltungen dargestellt, meist flankiert von seinen beiden Hauptschülern Kasyapa und Ananda, seinem Petrus und seinem Johannes. Die beiden letzteren finden wir auch auf dem Tamamuschi-Schreine zuseiten des Reliquiars opfernd. Den weiteren Kreis des Buddha bilden seine Apostel, die ursprünglich sechzehn Lohan, denen sich später als siebzehnter Dharmatrata, der Vorsitzende der Synode des Königs Kanischka und als achtzehnter Pu-tai Ho-schang (japanisch Hotei), der »Buddha mit dem Sacke« oder Dickbauchbuddha, der in China die letzte Inkarnation des kommenden Buddha Maitreya repräsentiert und gleichzeitig einer der sieben Glücksgötter ist, gesellten. Der neben letzteren populärste, am häufigsten dargestellte Heilige Ostasiens, Bôdhidarma, ist der achtundzwanzigste und letzte der indischen Patriarchen und der erste chinesische. Er kam 520 nach China und lebte in Loyang in Meditation versunken. Bodhisatvas, die auf die endgültige Erlösung verzichten, um den Menschen zu helfen, mit verschiedenen meist magischen Funktionen, flankie-

ren häufig Buddha. Als Wächter dienen die vier Welthüter, die die Welt vor den Angriffen der bösen Geister schützen.
Als die beliebtesten Darstellungen aus den Buddhalegenden seien der Eingang in das Nirvâna des Buddha Sakyamuni und seine Predigt nach der Auferstehung genannt. Die zahlreichen Repliken des Nirvâna in China und Japan scheinen auf ein berühmtes Original des Wu-Taotse zurückzugehen, wie ja überhaupt von diesem und anderen Malern der Tang-Zeit die wichtigsten Typen der später oft wiederholten buddhistischen Bilder vorgebildet wurden. Im Nirvânabilde, dem östlichen Gegenstück zu unserer dramatischen Kreuzigungsszene, liegt der verlöschende Buddha auf einem Ruhelager unter Çalbäumen friedlich entschlafend ausgestreckt, umgeben von den Göttern, von seinen weinenden Schülern und im Schmerz sich rasend gebärdenden Mönchen und mitklagenden Tieren. Von der gleich andächtig zuhörenden Gefolgschaft umgeben, erscheint er, umstrahlt von einer Riesenglorie, nach seiner Auferstehung predigend.
Neben Sakyamuni waren sein mystisches Spiegelbild, der Dhyanibuddha Amitabha oder Amida und dessen mystischer Nachfolger Kuan-yin, die chinesische Umbildung des indischen Dhyanibodhisatva Avalokitesvara ferner der Dhyanibuddha Yakuschi, der Heilgott der Japaner, die häufigst dargestellten Gottheiten. Amida, der die Hände mit geschlossenen Daumenspitzen im Schoße hält,

wurde gern mit den Bodhisatvas Mandschusri auf einem Fabeltiere reitend und Samantabhadra, auf einem weißen Elefanten reitend, zu einer Trinität vereinigt, deren berühmtestes Vorbild wiederum auf Wu-Taotse zurückgeht, dem auch die Dreiheit im Tempel Tôfukudschi zu Kyôto zugeschrieben wird. Amitabha wird auch oft umgeben von Gefolge und musizierenden Engeln von den himmlischen Höhen herabschwebend dargestellt, um die Seelen der Verstorbenen aufzunehmen.
Mit Mandschusri und Samantabhadra bilden Avalokitesvara-Kuan-yin die »drei großen Wesen«. Jedes von ihnen hat seinen eigenen Kultort mit ausgebreiteten Tempel- und Klosteranlagen. Wegen der Geschlechtslosigkeit dieser übermenschlichen Gottheiten wurde Kuan-yin in China und Japan sowohl männlich als weiblich dargestellt. In der Tangzeit stellte man sich diese Gottheit meist als Weltschöpfer vor, in der Sungzeit dagegen als allerbarmende Liebe. In dieser weiblichen Gestaltung erlangte sie eine ähnliche Volkstümlichkeit, wie unsere Madonna, mit der sie denn auch, besonders in ihrer Gestalt als kinderbringende und -schützende Göttin mit einem Kinde am Arme mit Vorliebe verglichen wird. Diese Funktion ist jedoch nicht ihre einzige. Gleich dem indischen Avalokitesvara gilt sie als Allerbarmerin, als Göttin des Mitleids, die sinnend und trauernd über das Leid der noch unerlösten Menschheit den Kopf auf den Arm gestützt dasitzt, und ganz besonders als

Schutzgöttin der in steter Gefahr schwebenden Schiffer, hat daher ihr Heiligtum auf einer Insel und erscheint auf Bildern oft in einer wellenumbrausten Felsgrotte am Meere sitzend. Aber Kuan-yin erscheint auch vier- und sechsarmig als Prinz in Buddhastellung sitzend mit Symbolen wie Lotosblume, Rosenkranz, Rad und anderen Symbolen in Händen; ferner elfköpfig mit achtzehn, ja vierzig Händen mit Symbolen nach allen Richtungen ausgestreckt, um überall den Bedrängten zu helfen. Dagegen stellt die meist Kwannon benannte plastische Gestalt mit übergeschlagenem rechten Bein und auf die Rechte gestützten Kopf nicht diese Gottheit sondern Maitreya (japanisch Miroku) den kommenden Erlöser dar, dessen Verkörperung seines letzten Erdenwallens der Dickbauchbuddha symbolisiert. In Japan kommt ihr an Beliebtheit Dschiso, der chinesisch Ti-tsang gleich. Er wird als Herr der Hölle und Heiland verehrt, gilt jedoch als Nothelfer in allen möglichen Angelegenheiten. Nach der Überlieferung wird er als buddhistischer Mönch mit rasiertem Kopf und dem Mönchsgewande dargestellt. Ti-tsang, an dessen Person sich eine weitverzweigte Mythologie knüpft, stand schon in der Wei- und Tangzeit in China in großem Ansehen und wurde Mandschusri, Samantabhadra, Avalokitesvara und Maitreya, dem kommenden Buddha gleichgestellt. Jedem, der ein Bild von ihm anfertigen ließ, waren zehn Vorteile ver-



sprochen: Die Fruchtbarkeit seiner Felder, Frieden im Hause, himmlische Seligkeit seiner verstorbenen oder Langlebigkeit seiner lebenden Eltern, Erfüllung aller Wünsche, Verschonung von Bränden und Überschwemmungen, Verschonung von Armut und bösen Träumen, Hilfe der Götter bei allen Unternehmungen und häufige Gelegenheit zur Erwerbung von Verdiensten für die künftigen Existenzen. Er war ein freundlicher Gönner und freundlich sind auch seine Bilder, besonders die japanischen, die ihn mit einer fast weiblichen, gezierten Anmut ausstatteten. Neben diesen Hauptgottheiten finden wir in der ostasiatischen Kunst noch manche andere vor, darunter auch hinduistische vom Buddhismus übernommene wie Sri Devi, die Gattin des Vischnu und Göttin des Reichtums, von der im Yakuschidschi in Nara ein berühmtes um 770 entstandenes Rollbild hängt, ferner Vischnu in Gestalt des Fudo, des Unbeweglichen, von Flammen umgeben, ein dreischneidiges Schwert mit aufgespießten Drachen in der Rechten, und das Schlangenlasso in der Linken mit furchteinflößenden, meist mit einem dritten Auge versehenen Antlitz auf einem Felsen sitzend. Sein weibliches Gegenstück ist die löwengekrönte Aizen mit dem großen Bogen, die Göttin der Liebe in ihrer stärksten Gestalt, deren verzehrendes Feuer Tod bedeutet. Die indische Kâli wird durch Hârîtî, die Göttermutter des Himmels vertreten, der ein tägliches Granatapfelopfer dargebracht wird.

So zahlreich jedoch die Gottheiten sind, die China aus Indien übernommen hat, so sehr veränderten sich diese im Reiche der Mitte. Mit ihrem Assimilationsvermögen sogen die Chinesen auch den Buddhismus auf und ordneten ihn ihrem universalen System ein. »Der chinesische Buddhismus ist nicht mehr indischer, sondern chinesischer Buddhismus und die chinesisch-buddhistische Kunst, ob rein religiös, volkstümlich oder künstlerisch, ist nicht mehr die indisch-buddhistische Kunst, sondern eine auf Grund indischer Elemente aufgebaute, freie Übertragung ins Chinesische und damit eine Erscheinung eigener Art. Die köstlichen Arhat eines Li Lung-mien sind ebenso chinesisch als Dürers Apostel germanisch sind. Wie bei uns die geistige Macht des Christentums herrliche und freie Kunstwerke ausgelöst hat, so hat in China die von Indien ausstrahlende Offenbarung eine große religiöse Kunst von kräftiger Eigenart geschaffen.«

Der taoistische Kreis

SÄMTLICHE Erzeugnisse der angewandten Kunst Ostasiens sind mit symbolischen Zeichen und Darstellungen geschmückt, deren wenigstens teilweise Kenntnis daher eine Grundbedingung für das Eindringen in das Verständnis der Kunst des fernen Ostens ist, umsomehr als die wichtigsten dieser symbolischen Gebilde ihren Aufstieg auch in die hohe Kunst, besonders in die Malerei genommen haben und dort wahrhaft

schöpferisch gestaltet wurden. Gehört doch der Abbildung 64 wiedergegebene Gewitterdrache von Nôami zu den grandiosesten Schöpfungen malerischer Gestaltung überhaupt! Der Drache als das wichtigste Symbol der kosmischen Weltanschauung des Chinesen bedarf denn auch in erster Linie der Erklärung. Dieses in fast allen alten Kulturen des Erdkreises verbreitete Fabeltier hier mythologisch vergleichend zu erörtern, ginge über den Rahmen des Buches hinaus. Wir beschränken uns auf die kurze Wiedergabe der neuesten, wohl befriedigendsten Erklärung der Bedeutung des Drachens (lung) in China. Er ist nicht die Nachbildung eines vorgeschichtlichen Sauriers, wie man stets glaubte, sondern ein Phantasiegebilde aus dem Stöhr und dem Sternbilde des Drachen-Skorpion, geboren aus der Idee der Verwandlung des Wanderfisches Stöhr in das Sternbild des Skorpion. Der Stöhr wandert im Frühjahr zur Laichzeit den Gelben Fluß aufwärts bis zu den Wasserfällen von Lung-men, über die er sich hinaufschwingt und zu den Sternen emporsteigt, um nun sechs Monate lang bis zur Herbst-Tag- und Nachtgleiche am Himmel als Sternbild des Skorpion sichtbar zu sein. Das Aequinoctium teilt das Jahr in die zwei Hälften yin und yang, deren Vereinigung ja auch graphisch durch einen Kreis wiedergegeben ist, der durch eine Schlangenlinie in zwei fischartige Hälften, das helle yang und das dunkle yin geteilt wird. Während des yang ist der

Drache am Himmel, während des yin (September bis März) als Fisch im Wasser. Yang ist der Himmel, die Licht und Wärme spendende Sonne, das starke männliche, gute Prinzip, yin die Erde, der regenbringende Mond, das schwache, weibliche, schlechte Prinzip. In diesem Dualismus gipfelt der ursprüngliche Taoismus, der vom reformierten des Laotse wohl unterschieden werden muß. Haben die Chinesen diese dualistische Weltanschauung mit den arischen Nordvölkern gemeinsam, so gaben sie ihr jedenfalls eine eigene, ganz aus der chinesischen Erde entnommene und ihr angepaßte Gestaltung. Übrigens kannten sie mehrere solche Tiere (ling), die im Frühjahr plötzlich erscheinen und im Herbst ebenso verschwinden, daher als die Harmonie yin-yang besitzend angesehen wurden. Man glaubte von ihnen, daß sie den Verkehr mit den Vorfahren vermitteln können, und sie wurden daher auch Symbole der Vorfahren, die sich in ihnen manifestierten. Von den vielen Tieren dieser Eigenschaft wählten die Chinesen besonders vier aus, die am Hoangho häufig waren und als vollendete Träger der Harmonie erschienen: den Stöhr, die Schildkröte, den Kranich und eine Hirschart. Alle vier Tiere werden daher ungemein häufig dargestellt, zumal sie mit der genannten Bedeutung noch die Symbolik der Langlebigkeit verbinden. Der Stöhr, als das Tier »ling« par excellence, das die Quintessenz von »Geist« besitzt, war ursprünglich

den Kaisern und Prinzen vorbehalten, denen er durch seine bloße Gegenwart Glück und dem Staate Gedeihen bringt. Er erscheint daher als gewöhnlicher karpfenartiger Fisch nicht nur auf allen möglichen Gebrauchsgegenständen, sondern wurde auch ein beliebter Vorwurf für Bildrollen.

Der Drache wird sehr häufig mit einer Scheibe, auf die er wütend losfährt, dargestellt. Diese Scheibe ist durch das eingezeichnete Triquetrum, ein dreifaches Wirbelmotiv als Donner gekennzeichnet, den der Drache mit weit ausholender, erhobener Hintertatze in die rollende Bewegung versetzt. Er ist der Herr des Wassers und Regens, somit auch Symbol der Fruchtbarkeit des Bodens. Wird diese Scheibe jedoch von zwei symmetrisch aufgestellten Drachen mit weit geöffneten Rachen flankiert, so kann sie auch Sonne und Mond vorstellen, die sinkende Sonne, welcher der gegen Lungmen schwimmende Drache yin (huang) entgegenzieht und den Mond, der vom Drachen ganz verfolgt wird, um sich als Sternbild ihm vorzuspannen. In dieser wappenartiger Anordnung und ähnlicher symbolischerBedeutung hatte der Doppeldrache Verbreitung über Asien und Europa.

Seiner überragenden Bedeutung wegen bildete der Drache den ältesten symbolischen Schmuck der chinesischen Kunst, der uns durch die sakralen Bronzegefäße überliefert ist. Das sogenannte Taotié ist nichts anderes als die aus Stöhr (huang) und Sternbild (lung) kombinierte Drachen-

maske, die sich vom mäanderartigen Hintergrunde des lei-wên, des Donnermusters, abhebt.
Eine weitaus geringere Rolle spielt der Gegner des Drachen, der Tiger (tshun), der am Himmel als Orion den Skorpion ablöst und daher häufig im Zweikampf mit dem Drachen, oft aber auch als prächtig gestaltetes Einzeltier auf Bildrollen erscheint. Auf den Särgen der Prinzen wurde auf der linken Seite ein grüner Drache, auf der rechten ein weißer Tiger dargestellt. Diese beiden Seiten entsprechen Osten und Westen, den beiden Gegenden, die sie vertreten, da der Kopf stets nach Norden lag. In der Hanzeit wurde der Sarg dekoriert mit Sonne (yang), Mond (yin), Vogel (Goldfasan), Schildkröte, Drachen und Tiger, also Himmel, Erde und den vier (vergänglichen) Jahreszeiten.
Die zahlreichen Symbole, die hauptsächlich den Dekor von Vasen, gestickten Stoffen und Teppichen bilden, bedeuten Glück, Langlebigkeit, Reichtum, hohe Würden nebst den Wünschen für Prüfungserfolge und reiche Nachkommenschaft. Sie beruhen auf die im Chinesischen besonders häufigen doppelten und mehrfachen Bedeutungen der Worte, die in irgend einer konkreten Bedeutung dargestellt werden, um durch Association die abstrakte Bedeutung hervorzurufen – ähnlich unseren Rebussen. So assoziiert die Hellebarde Ki das gleichklingende Wort Ki, das »Viel Glück« bedeutet. Um nur einige der wichtigsten derartiger Symbole zu nennen, kann zum Bei-

spiel das Kilin berühmte Nachkommenschaft bedeuten, weil schon eine Ode des Schi-King Großvater, Sohn und Enkel eines Prinzen mit Stirne, Hörnern und Füßen des Fabeltieres verglichen hat; mit einem reitenden Kinde ist diese Bedeutung eindeutig bestimmt. Als Glückssymbole gelten der Drache, der Phönix, die Fledermaus, eine Citronengattung, die rote Farbe und anderes mehr. Als Symbole der Langlebigkeit das Zeichen tscha, der Schwamm tsche, die Kröte, der Kranich, der Hirsch, die Katze, der Schmetterling, die Kiefer, der Pfirsich, die Narzisse. Drache, Tiger und Löwe gelten auch als Symbole übernatürlicher Kraft. Der Tiger im Bambusbusch mahnt zur Vorsicht. In menschliche Gestalt gekleidet bedeutet ein Greis mit hohem Schädel, einen Pfirsich in der Hand und einen Kranich zur Seite »den Unsterblichen der Langlebigkeit« mit zwei dasselbe bedeutenden Symbolen; ein Mann mit Dschu-i (Glücksszepter) und Hirsch den »Unsterblichen des irdischen Lohnes«; ein Mann mit Kindern und Fledermäusen (Fu, das ist Glück) den »Unsterblichen des Glückes«, — Vertreter der acht taoistischen Unsterblichen. Alle diese Zeichen, Symbole und Gestalten wurzeln also im magischen Taoismus.



LI TI

ROSENMALVE

Die vier Kategorien der chinesischen Malerei

SEIT der Tangzeit, in der die Geschichte der chinesischen Malerei auf Grund erhaltener Denkmäler überhaupt erst einsetzen kann, gelten für die Malerei vier gegenständliche Kategorien: Die Landschaften, die Menschen und die Dinge, die Blumen und Vögel, die Pflanzen und Insekten. Schon die Reihenfolge der vier Kategorien zeigt, daß die Landschaftsdarstellung in der ostasiatischen Kunst im Gegensatz zur europäischen den ersten Rang einnimmt. Auch das Wort für Landschaft schan-schui, das ist »Berg und Wasser«, knüpft viel unmittelbarer als unsere europäischen an die Natur an, als ein ihr entnommenes Symbol, das dem Chinesen wichtigste und heiligste der Natur, eben die Berge und das Wasser festhält. Die Funktion beider, der Gebirge, die stets neue Fruchterde liefern, und des Wassers, das diese in die Ebene herabschwemmt und befruchtet, trat den Bewohnern der nordchinesischen Steppenlandschaften mit ihren kahlen Gebirgszügen viel unmittelbarer vor Augen als den Völkern feuchter bewaldeter Zonen. Die Berge gelten dem Chinesen als die Erzeuger des Bodens und als die Verbindungsglieder von Erde und Himmel. In ihnen erblickt er den Ursprung des Seins und der Heiligkeit, den Sitz der Gottheiten, die nur die Verkörperung der Naturkräfte bedeuten. Sind die

Spitzen in Wolken verborgen, dann sind sie entrückt der Erde und dem Himmel vermählt, steht man auf der Spitze der Berge und erblickt nichts als die Wolken unter sich, dann ist man dem Himmel näher als der Erde. »Von hier ist nur ein Schritt zum Himmel«, lautet eine Inschrift auf der Spitze des heiligen Berges Omischan. Die Berge werden heilig, je höher sie sind und je mehr sie durch ihre Besonderheiten auffallen. Die Höhlen und Klüfte in ihnen sind bewohnt von Geistern, Tempel werden auf ihnen angelegt, große Männer, Politiker, Weise, Dichter und Heilige stammen von dort und kehren nach vollbrachter Lebensarbeit dorthin zurück, um wieder mit der Natur eins zu werden. Der Buddhismus meißelte tausende von Buddhas in die Felsen als Sinnbild der göttlichen Kräfte und schon das chinesische Altertum scheint die schlafenden Götterfiguren in den Felshöhlen gekannt zu haben als Bild der ruhenden Naturkraft, die nur geweckt zu werden braucht. Ebensolche Heiligkeit wird von den Chinesen dem Wasser zugeschrieben. Sein nicht unmittelbar bemerkbares und doch Berge versetzendes Wirken wurde ihnen von tiefer symbolischer Bedeutung. Laotse und Konfuzius regte es zu vielen Sprüchen an. Für Laotses wei wu wei, das heißt »Wirken ohne zu handeln« war das Wasser vorbildlich und wird so erst verständlich. Himmel, Erde und Wasser bilden für den Chinesen eine Dreiheit, die in der Kunst immer

wieder dargestellt wird, nicht nur auf den Rollbildern, wo sie den Gegenstand für künstlerische Gestaltung von individueller Schöpferkraft bilden, sondern auch auf allen Werken der angewandten Kunst, wo sie trotz schematisierter Verwendung immer wieder zu neuen reizvollen Bildern vereinigt wurden.
In die Kategorie »Die Menschen und die Dinge (jen wu)« gehören die Darstellung des Menschen und alles von seinen Händen geschaffenen. Sie zerfällt wieder in Unterabteilungen mit ihren eigenen Darstellungsregeln, die Ende des siebzehnten Jahrhunderts in ein definitives System zusammengefaßt wurden. Eine der wichtigsten dieser Unterabteilungen heißt »Die Häuser und Türme mit Stockwerken«, die eine besondere Technik besitzt, die wir an vereinzelten Originalen bis in die Blütezeit der Tang-Periode verfolgen können.
Die »Blumen und die Vögel (hua niao)« bilden die dritte Kategorie und schildern das Leben der Vögel inmitten der von ihnen bevorzugten Pflanzen, der Wasservögel in ihrem Röhricht, der Strauchhühner mit ihren Sträuchern, und der auf den Bäumen nistenden oder in Felsen horstenden Sing- und Raubvögel. Als Stammvater dieser Kategorie wird in Ostasien Hsü Hsi gehalten, ein Maler, der im zehnten Jahrhundert im südlichen Tang-Staate am Yangtse lebte. Seine Lotosblumen wurden vorbildlich für spätere Generationen.



Dieser eng verwandt ist die vierte Kategorie. »Die Pflanzen und Insekten (ts'ao tsch'ong)«, deren Bilder die Insekten mit ihren Nährpflanzen wiedergeben. Diese beiden Kategorien bilden ein ureigenes Gebiet der ostasiatischen Malerei, auf dem sie Bewundernswertes geleistet hat. In der europäischen Kunst ist ihnen nur Albrecht Dürer mit seinen bekannten Aquarellen und einige wenige holländische Meisterwerke, wie etwa der Stieglitz von Carel Fabritius, an die Seite zu stellen, während gerade die vielleicht von China her angeregte holländische Blumenmalerei die Größe der ostasiatischen erst im rechten Licht erscheinen läßt. Die dritte Kategorie hat wieder eine Reihe von Unterabteilungen für gewisse durch symbolische Werte ausgezeichnete Pflanzen und Blumen, wie Bambus, Pflaumenblüten, Epidendrum, Iris, Lotos, Orchidee und Chrysantheme, für deren Darstellungsmethoden eigene Vorschriften bestehen.

Mensch und Natur

WÄHREND in Westeuropa das Verhältnis des Menschen zur Natur stets ein individuell abgestuftes war, das nur in gewissen Perioden, die wir romantisch zu nennen pflegen, weitere Kreise zog, war es in China seit den ältesten Zeiten schon bewußt gepflegt und methodisch ausgestaltet. Die Natur war dem Ostasiaten schon sehr früh ein bestimmender Faktor seiner ganzen

Lebensstimmung geworden, und die chinesische Landschaftsmalerei ist nur aus dieser geradezu schulmäßigen Pflege der Versenkung in die Landschaft erklärlich. Ohne Vorbereitung kommen wir ihr daher nicht näher. Wir können nicht so ohne weiteres in sie hineinspazieren wie in Landschaftsbilder unserer alten Meister. Nicht das individuelle Erlebnis der Natur durch den Einzelmenschen, sondern das kosmisch begründete, allgemeine Naturempfinden wird in seiner künstlerischen Auswirkung Gegenstand der Malerei und bedarf daher der Betrachtung.

Im ursprünglichen Verhältnis zur Natur läßt sich aus den ältesten literarischen Quellen ein deutlicher Unterschied zwischen den Völkern Nord- und Südchinas erkennen, der im starken Kontrast zwischen der nördlichen Steppenlandschaft mit ihren endlosen Ebenen und kahlen Gebirgen und der pittoresken, üppig grünen Landschaft des Südens begründet ist. Die beiden Flußtäler des Hoangho und des Yangtse sind die zwei typischen Vertreter dieses Gegensatzes. Die Erde war für die Ackerbauer des Nordens ein Gegenstand der Verehrung, weil ihr Leben von ihrer Fruchtbarkeit abhing. Schon im alten Buche der Oden (Schi-king) stehen viele Verse mit feinsinnigen Naturbeschreibungen, allein sie sind mehr formaler Art und werden gern zu Vergleichen mit menschlichen Vorgängen benützt; kurz, sie haben den lehrhaft ethischen, abstrahierenden

Geist des Nordens. Um das fünfte Jahrhundert vor Christus bekam der Süden die geistige Oberhand und damit auch seine romantisierende Lyrik. Seit Beginn der Han-Zeit wird das Naturgefühl immer intensiver. Auch Kaiser wie Wu Ti machen sich als Lyriker Namen. Dieses Aufblühen des Naturschwärmens war schon eine Folge der ältesten Naturmystik des Sendschutsu, die von den Sennin, Bergbewohnern mit »ewigem« Leben, geübt wurde, in sehr alte Zeit zurückreicht und zur Zeit des Tsin Schi Huangti (246—209 v. Chr.) schon eine große offizielle Stellung einnahm, auch von späteren Kaisern gefördert wurde. Der Weg zur Erreichung des Sendschutsu war so steil wie die Berge, wo sie hausten. Gleich Laotse und Dschuangtse forderte auch das Sendschutsu von seinen Jüngern absolute Ruhe der Seele und Überwindung des weltlichen Ehrgeizes. Alle drei Lehren verschmolzen schließlich zum System des späteren Taoismus, dessen tiefgreifender Einfluß auf die Gestaltung der Landschaft nie mehr aufhörte, zumal er in neuen Sekten variiert immer erneuten Einfluß gewann. Er wurde ein wichtiger Gegenstand der Landschaftsmalerei, den diese trotz seiner Abstraktheit zu verbildlichen, darzustellen suchte.

Diese Naturphilosophen der Vor-Tang-Zeit übten entscheidenden Einfluß auf die Landschaftsverehrung und die Landschaftskunst aus, die lyrische und die malerische, zumal unter ihnen auch

Dichter und Maler weilten. Dazu kam der Brauch, daß sich alle politisch Unzufriedenen in die Bergeinsamkeit zurückzogen. Durch die zahlreichen politischen Umwälzungen und den häufigen Dynastienwechsel bis zur Tangperiode gab es deren in großer Zahl. Da es sich durchwegs um Angehörige der höchsten Bildung handelte, die ja Voraussetzung für die Erlangung politisch einflußreicher Stellen war, gewannen diese Einsiedler allmählich starken Einfluß auf die Dichtkunst, die von ihnen auf einen ganz naturgemäßen Ton gestimmt wurde. Als gefeierte Hofdichter kehrten sie nach jahrelanger Zurückgezogenheit wieder in die Welt zurück. Als weiterer Förderer der Naturliebe gesellte sich der Buddhismus, der vielfach mit dem Taoismus verschmolz. Die buddhistische Landschaftsbetrachtung nahm ihren Ausgang von der Tschansekte, deren Lehre von Bôdhidharma begründet wurde, dem achtundzwanzigsten Buddha-Patriarchen, der vom Kaiser Wu Ti der Liang-Dynastie im sechsten Jahrhundert nach China gerufen wurde. In der Malerei trat seine Lehre erst in der Sungzeit in die Erscheinung. Die in ihrem Wesen völlig unchinesische Tschanlehre verdammte alles Geschriebene, also die bisher so hoch gewerteten Bücher, und schrieb ihren Jüngern vor, die Kategorien ihres Denkens nach dem Vorbilde der Organisation der Natur neu aufzubauen. Eine Frucht dieses »naturalistischen« Denkens, wenn man es so nennen darf,

ist offenbar die oben besprochene Kategorieneinteilung der Gegenstände der Malerei, die zeigt, welche originellen Resultate dieses Denken zeitigen konnte. Der Übergang zur Landschaftsmalerei war eine natürliche Folge der Verbreitung der Tschanlehre in der Sungzeit. Kuo Hsi (geboren um 1020), einer der größten Sungmaler, malte große Landschaften an die Mauern der prinzlichen Paläste und schrieb auch eine Abhandlung über »Das Erhabene in der Landschaftsmalerei«, die also beginnt: Wo liegt der Grund, daß gute Menschen so sehr die Landschaft lieben? Deshalb, weil mitten von Obstgärten und Hügeln ein Mann immer Raum hat, seine natürliche Neigung zu pflegen; weil Bäche und Felsen nie verfehlen, zu gefallen dem Herumstreicher, der pfeifend seinen Weg geht. Weil Fischen und Holzsammeln die natürliche Berufung des Eremiten ist, unmittelbar daneben, wo die Vögel und Bienen ihre Nester bauen — — —. Die bevorzugten Gegenstände der Landschaftsmalerei der Sungzeit und der im gleichen Geiste malenden späteren Geschlechter sind damit schon angedeutet. Auch erklärt sich das so häufig wiederholte Motiv eines dem Beschauer den Rücken kehrenden in die Betrachtung der Landschaft versunkenen Menschen: Damit trat der Ausgangspunkt dieser Landschafterschule, die hemmungslose, konzentrierte Versenkung in den Geist der Natur, auch sichtbar als Gegenstand in die Er-

scheinung. Das Bild bekam fast doktrinäre Bedeutung, wurde ein Instrument der philosophischen Lehre, aber in einer Weise, die seine künstlerische Reinheit nicht beeinträchtigte. Der Hauptsitz der Naturbetrachter der Tschansekte und ihrer Maler war der Süden, das Stromgebiet des Yangtse, wo in Nanking schon Wu Ti den buddhistischen Gottesdienst eingeführt hatte, und in Kaifengfu und Hangtschai, den Residenzen der südlichen Sungdynastie, die akademischen Malschulen blühten, kurz, in jenen Gegenden, wo Berge und Gewässer wirklich die Elemente der Landschaft bilden, die nach ihnen benannt wurde. Die Mönche und Äbte der Tschan- (oder Zen-) Buddhisten wurden unter der südlichen Sungdynastie zumeist Landschaftsmaler. Die Malerei war ihr Gottesdienst. Eifrige Nachahmung und Fortsetzung fand diese Landschaftskunst in Japan, als in der Aschikagazeit (vierzehntes Jahrhundert) der Zenbuddhismus, die Sungpoesie und Werke der südlichen Sungmalerei eingeführt wurden. Damals erwarb Japan jene Schätze an Sungoriginalen, die es zum Teil heute noch besitzt, und denen auch wir unsere Kenntnis jener Kunst auf Grund von Originalen verdanken. Die Zentempel mit ihren Klöstern wurden die Kunstschulen für Generationen von Malern aber auch für Philosophie, Poesie und Musik der Sungzeit, der sich nur die vornehme Jugend widmete. Die Einfachheit und der gute Geschmack der Sungkultur gehörte in

Japan nunmehr zum guten Ton und die edle Sung-Töpferei lebte in den Geräten des Teezeremoniells wieder auf, das diesen Ästhetizismus überhaupt zum reinsten Ausdruck brachte.

Die japanische Historienmalerei

AUSSER den von China übernommenen gegenständlichen Kreisen hat die japanische Malerei einen eigenen nationalen Kreis ausgebildet, der auch eine eigenartige japanische Gestaltung gefunden hat: Die Illustrierung literarischer Erzählungen. Die Vorliebe dafür zeigte sich schon früh in der bildlichen Ausschmückung buddhistischer Geschichten, wie in der Rolle des Kwako-genzai-ingwa-kyô, die in den Bildrollen mit Heiligengeschichten und Tempellegenden ihre Fortsetzung fand. Künstlerisch von größerer Bedeutung aber war die malerische Behandlung von Gegenständen der weltlichen Literatur, der entweder frei erfundenen oder an historische Ereignisse anknüpfenden Erzählungen (Monogataris), der Tagebücher, die Hofgeschichten und Liebeshändel behandeln und Skizzenbücher, die alles Mögliche aufzeichneten. Diese Dichtungen findet man in der japanischen Literaturgeschichte von Karl Florenz eingehend behandelt. Sie stammen häufig von Dichterinnen. So auch das seiner hervorragenden Verbildlichung wegen bekannt gewordene Gendschi-monogatari der Frau Murasaki Schikibu. Das berühmteste Werk aus diesem

Kreise sind die Bildrollen, die das Heidschimonogatari, die Schilderung eines Bürgerkrieges zwischen zwei mächtigen Familien, illustrieren und von denen sich die ersten in Boston befinden. Im Gegensatz zu den vorausgegangenen buddhistischen Malschulen wurde diese nationale japanische Malerei von der Yamato-Schule, die nach der gleichnamigen Landschaft benannt ist, gepflegt und gipfelte in der Tosa-Schule im dreizehnten Jahrhundert. Ihre Bildrollen geben uns mit ihrer Niedersicht-Perspektive aufschlußreiche Einblicke in das häusliche Leben der Japaner jener Zeit.
»Die höfische Zeit Japans ersteht mit ungeheurer Lebendigkeit vor uns. Da fehlt keine Lebensäußerung, die nicht von dem weltfreudigen Künstler aufgenommen wäre: die Häuser von arm und reich, innen und außen; Tempel, Paläste und Klöster manchmal noch im Bau; Brände; Soldaten aller Art, Ritter und Bogenschützen; Bonzen und Nonnen; Arbeiter und Bürger; die Trachten aller Stände, angefangen bei den Bergen von Stoff, die das Kleid der Hofdame bildeten, bis zum kleinsten Lendenschurz des Arbeiters; Transportmittel, die von Ochsen gezogenen, zweiräderigen Karren, aufgeschirrte Pferde; Hunde, Katzen; Gastmähler, Tänze und Musikinstrumente.«
Die Blüte der Bildniskunst in jener Zeit war nur eine natürliche Folge dieser national gerichteten Epoche. Eine Fortsetzung fand diese auf den Menschen und seine Umgebung eingestellte Malerei, die

den Chinesen trotz ihrer dafür bestehenden Kategorie in ihrer ganzen Reichhaltigkeit und Buntfarbigkeit fremd blieb, weil ihr ganz enge Grenzen gesteckt waren, im achtzehnten Jahrhundert im Ukiyoye, das uns Europäern durch den japanischen Holzschnitt früher bekannt wurde, als die vorausgegangene große Kunst Ostasiens, und deren einstige Bewunderung und Überschätzung sich nunmehr in das Gegenteil verkehren mußte. An die Stelle der vornehmen Hof- und Adelskreise trat nun das Bauernvolk und der Großstadtpöbel. Immerhin kann dieser Volkskunst eine starke kulturhistorische Bedeutung nicht abgesprochen werden. Besonders das Leben der japanischen Frau und die Schönheit des Weibes werden in allen Variationen geschildert.

Die Gestalten und ihre Gestaltung

Die naturferne Landschaft

UNTER »Gestalten« verstehen wir die Motive, Modelle, Elemente, die der Künstler aus der Natur, der Umwelt, aus einem anderen Kulturkreise oder der Phantasie auswählt, um sie durch formale Mittel zum Kunstwerk zu gestalten. Der Künstler kann nicht alles brauchen, er muß auswählen; der Maler muß auf das Sichtbare, der Bildhauer auf das Tastbare sich beschränken. Von dieser Auswahl, die in der ostasiatischen Kunst besonders streng war, ist in den folgenden Abschnitten die Rede.

Schon die älteste Zierkunst der Chinesen, wie sie uns auf den Sakralgefäßen entgegentritt, hatte die Landschaft, und zwar kosmische Landschaftsvorstellungen zum Gegenstand. Denn ihre Elemente bedeuten Himmelsraum, Wolken, Donner und Regen. Den Raum symbolisiert die Gefäßfläche, die Wolken und den Donner ein spiralförmiges Ornament, das mit den ältesten ideografischen Schriftzeichen für Wolken und Donner übereinstimmt, und der Regen, die Feuchtigkeit, das befruchtende Element, wird durch Drachenfiguren und Drachenmasken (Taotié) dargestellt. Mit diesen teils abstrakten, teils naturfernen Gestalten wird die auf die Befruchtung der Erde gerichtete kosmische Vorstellung der Chinesen versinnlicht. Sie sind bodenständig chinesisch.

Eine Änderung tritt erst in der Han-Zeit ein, als China mit Westasien in regen Tauschverkehr tritt. In dieser Zeit erscheinen auf den Bronzegefäßen statt der bisherigen Ornamentik Enten und Fische, die im Wasser schwimmen; die Mantelflächen der keramischen zylindrischen Gefäße wurden mit Gebirgen und Tieren reliefmäßig geschmückt, während die Deckel dieser sogenannten »Gebirgsgefäße« vollplastisch vom Wasser, in dem Enten schwimmen, aufsteigende kahle Gebirgslandschaften mit vereinzelten Bäumen und Tieren darstellen. Auf einigen dieser Gefäße wurden die Gebirgszüge durch wellenförmige Reliefstreifen dargestellt, in die Tiere gestellt sind. Es ist dies die gleiche Art von Landschaftgestaltung, die wir in den Höhlenmalereien in Ming-Öi im Tarimbecken finden, und die altorientalischen Ursprungs ist, und durch die iranische Kultur nach Zentral- und Ostasien vermittelt wurde. Somit haben wir es in China in dieser Zeit mit persischen Landschaftsgestalten zu tun. Sie erscheinen auch auf den Metallspiegeln, die gleichzeitig mit ihren Traubendekor hellenistisch-baktrischen Einfluß bezeugen, und auf anderen Objekten des alten Schatzhauses in Nara. Daß auch die gemalten Landschaften der Han- bis Tang-Zeit nach diesem iranischen Schema gemalt wurden, wie es in den Grotten von Ming-Öi noch erhalten ist, erfahren wir von Tschang Yen, einem Schriftsteller der Tang-Dynastie, der in seinem Buche »Be-

rühmte Bilder der verschiedenen Dynastien« mitteilt, daß in der Zeit der sechs Dynastien (fünftes bis sechstes Jahrhundert nach Christus) Bergspitzen in Form von Haarnadeln oder Kämmen gemalt wurden, das Wasser so ungeschickt und plump wiedergegeben wurde, daß es keine Spur von Leben zeigte, die menschlichen Figuren größer erscheinen als die Berge, während die Bäume aussahen wie ausgestreckte menschliche Arme mit offener Hand und ausgestreckten Fingern. Dieser konventionellen Landschaftsdarstellung machte erst Wu Taotse durch seinen Realismus ein Ende.

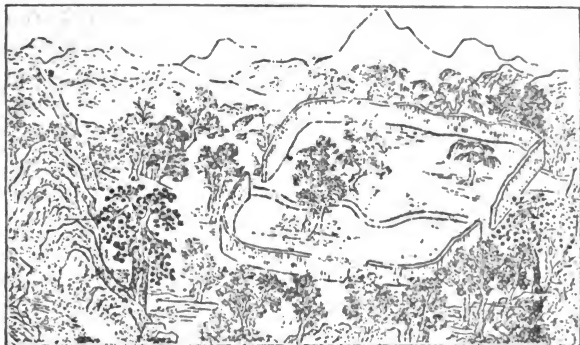
Die Gestalten der Hanreliefs

DIE mit eingeritzten, oder ganz flach von der aufgerauhten Grundfläche sich abhebenden Figuren geschmückten Steintafeln einiger Gräber der Han-Zeit sind die einzigen Denkmäler, die uns eine Vorstellung von dem Gestaltenkreis der altchinesischen Malerei geben. In der Provinz Schantung, also in Nordchina gefunden, stehen sie mit ihrem Realismus in auffallendem Gegensatze zur abstrakten oder wenigstens naturfernen Gestaltenwelt des Nordens. Dieser Widerspruch wird durch die Annahme ihrer Abstammung vom südchinesischen Gestaltenkreise gelöst, eine Annahme die durch die gegenständliche Übereinstimmung mit den ausführlichen Beschreibungen der südlichen Palastmalereien zur Gewißheit wird. Ebenso wie Nordchina in der Han-Zeit die Landschaftsgestalten

aus Zentral- und Westasien übernahm, lieferte ihm Südchina die menschlichen Gestalten. Im Süden, der ganz allgemein zur menschenbildenden Darstellung neigt, tritt uns auch in China die menschliche Figur, wenn auch primitiv, schon auf den ältesten Denkmälern, den Bronzetrommeln entgegen. Sie wurde in den Palastmalereien offenbar bis zu jener Vollkommenheit ausgebildet, in der sie auf den Hansteinen erscheinen. Der erste Anlaß zur menschlichen Darstellung bei den chinesischen Südvölkern war wie überall die Vermenschlichung der Naturgottheiten, die wir auf den Hansteinen wieder finden: Windgott, Donnergott und Regengeister mit ihren Attributen. Als der um zweihundertneunzig vor Christus verstorbene Dichter Tschü Yüan als Verbannter Südchina durchwanderte, »sah er die Tempel früherer Könige von Tsu und die Opferhallen ihrer Großbeamten, worin die Wunder von Himmel und Erde, von Göttern und Geisterwesen in Bergen und Strömen, sowie der alten Weisen und Heiligen Taten und Seltsamkeiten gemalt waren. Vom Wandern ermüdet ruhte er an ihrem Fuße aus und sah dann emporblickend die Gemälde«.



KANO MOTONOBU   TRAUMERSCHEINUNG DES TENDSCHIN



Die Gestalten der naturnahen Landschaft

DIE naturnahe Landschaftsmalerei Chinas nahm ihren Ausgang von der landkartenmäßigen Darstellung zusammenhängender Landschaft auf Bildrollen. Ein hervorragendes Beispiel solcher Panoramen war Wang Wei's, des großen Landschafters der Tangzeit Bildrolle, die seinen Landsitz am Wangflusse wiedergab und uns unter andern in einer in Stein eingravierten Kopie erhalten ist. Daß diese Art von Landschaftsdarstellung aus der altchinesischen Kartographie hervorgegangen ist, steht heute fest. Sie wurde auch als ein Zweig der Landschaftskunst bis in die Mingzeit geübt und zeitigte in der berühmten Rolle des Sesschu vielleicht die reifste Frucht, die uns erhalten ist. Für beide Zweige des kartographischen Urtypus war die wirkliche Landschaft

die gegebene Gestalt, während jedoch der eine, die Landkarte, immer konventioneller wurde, wuchs die Panoramalandschaft immermehr in künstlerische Gestaltung hinein. Wie frei diese schon in der Tangzeit geworden war, beweist die Erzählung von Wu Taotse's Landschaft des Kialing Flusses in Szetschuan, die er aus dem Gedächtnis an die Wände der Palasthalle in Loyang malte. Die Feststellung dieses Ausgangspunktes der chinesischen Landschaftsmalerei ist jedoch von grundlegender Wichtigkeit, weil sie ihre absolute Autochthonie, ihre Bodenständigkeit und diese als eine vollkommen gesunde, wirklichkeitsbewußte beweist. Die Generationen lang geübte Pietät und Treue gegenüber der Natur war die Voraussetzung für jene Freiheit, jene Emanzipation von der Gestalt, die die Nebellandschaften eines Mu-tschi ermöglichten. Die Tangmeister reisten, studierten und skizzierten die Natur, auch ein Wu Taotse wird es getan haben. Allein nicht jede, nicht die nordische Landschaft reizte sie und ihre Auftraggeber, wie es der Fall des Wu Taotse beweist, sondern der Süden. So waren schon diese frühen Panoramen romantisch gefärbt, und daß sie bei aller Naturtreue auch schon voll dichterischer Intuition waren, fühlt man selbst aus solchen doch nur annähernd das Original wiedergebenden Kopien heraus, wie die Wang Wei's, die mit der Pastoralsymphonie Beethovens verglichen wurde.
Es war also die südchinesische Landschaft, als

deren Grenze ungefähr das Flußgebiet des Yangtse auch mit seinen linken Nebenflüssen gilt, die von allem Anfang an von den Landschaftern als Gestaltenreservoir benutzt wurden. Sie bot reiche Fülle zur Auswahl, die mit den geistigen Strömungen wechselte, ja, zuweilen wohl der Mode unterworfen war. Da gibt es zwei Nebenflüsse des Yangtse, Hsiao und Hsiang, deren Täler einem Sungmaler die Gestalten für acht Stimmungsbilder von Wetter, Tages- und Jahreszeiten lieferten und daraufhin immer wieder aufgesucht und auf ihre Stimmungen hin studiert wurden, wie etwa der Wald von Fontainebleau von den Barbizoner Malern. Die acht Motive der Hsiao Hsiang wurden sprichwörtlich. Ferner war das Seengebiet südlich von Hangtschou und Nanking, der Poyang- und Tungtingsee mit seinen »acht Schönheiten« bevorzugte Naturplätze, deren Gebirge, Felsen, Bäume und Wasserfälle die Maler in ihren Bildern verarbeiteten. Neben dieser urtümlichen Natur waren jedoch zweifellos auch die Parkanlagen der kaiserlichen und fürstlichen Paläste und Tempel gesuchte Gestaltenquellen der Künstler, zumal sie im Geiste der kosmischen Weltanschauung der Chinesen angelegt, schon Ausdruck ihrer Stellung zur Natur waren. Hier war bereits die Auswahl getroffen, die Lieblingsbäume und -Pflanzen mit symbolischer Bedeutung wurden gepflegt und in Formen gezogen, die wiederum Ideen ausdrückten. In den prachtvollen Terrassengärten



der Tangresidenz Loyang streckten die Pflaumenbäume ihre schuppigen Arme in Drachengestalt aus, und die alten Fichten waren so zugeschnitten, daß sie sich wanden wie Schlangen in den Spalten verwitterter Steine. Pavillons erhoben sich auf granitenen und marmornen Fundamenten an Bergabhängen.

Auch von der Umgebung der Sungresidenz Hangtschou, der Hauptstätte der Sungmalerei gibt Fenollosas Beschreibung eine gute Vorstellung. »Staatsmänner, Künstler, Dichter und Tschan-Priester verkehrten miteinander auf der Grundlage der geistigen Gleichheit und verbrachten ihre Nachmittage und Feiertage am Ufer der Seen, auf den Terrassen an den Dämmen, oder auf den felsigen Inseln, in den hochgelegenen buddhistischen Tempeln, zu denen sanft ansteigende Pfade hinaufführten, und in den zahllosen Landhäusern, die jede Bucht und jeden Bach einsäumten. Große zweistöckige Pavillons blickten von den Stadtmauern oder von den basteiartigen Felsen auf den See hinunter, Punkte wie geschaffen zu frohen Gastmählern, zum Genusse der schönen Sonnenuntergänge, oder zu ästhetischen Gesprächen. Diese lieblichen Villen waren umgeben von Gärten, in denen kühle Terrassen und anmutige Marmorbrücken über Lotosteichen, eingefaßt mit Steinen und überschattet von Baumzweigen, den wichtigsten Teil bildeten. Einige dieser herrlichen Gärten bestehen noch heute, hie und da verwil-

dert, aber mit sonderbaren Gitterfenstern und kreisrunden Türöffnungen, die zu kühlen Innenräumen führen, teils in Hangtschou selbst oder in der großen Nachbarstadt Futschou und auf den Landsitzen in der ganzen Umgebung .... Noch heute beherrscht die große Pagode der sechs Krieger die Hügel, und erhebt sich von dem Flusse, an dessen Ufer der Palast der Sung stand. Aber die schönsten gedanklichen und künstlerischen Schöpfungen entstanden in den noch kühleren, abgelegenen Hallen der Tschan-Tempel, in den einsamen Hainen, und ihre Schöpfer waren erlesene Geister, menschliche Wesen, so frei, ungezwungen und eindrucksfähig, wie das Wild auf den Bergen oder die zierlichen Reiher. Das waren die priesterlichen Künstler von der Art des Mu-tschi«. In solcher Umgebung malten also die Sungkünstler, deren Landschaften für die Folgezeit in China und Japan maßgebend wurden.

Die kanonischen Regeln

ZWISCHEN den natürlichen und überlieferten Gestalten und ihrer formalen Gestaltung liegt der Komplex der theoretischen Kanonik. Der Künstler blickt mit einem Auge auf die Gestalten, mit dem anderen auf die Regeln, um jene mittels dieser zu gestalten. Eine historische Kunst ohne Regeln ist ebensowenig möglich, wie eine Kultur ohne Tradition. Die westeuropäische Moderne



wird erst dann wieder ernst zu nehmen sein, wenn sie sich allgemein geltenden Regeln unterwirft. Heute lebt sie in einem anarchischen Zustand.
In der Kunst Ostasiens galt die Regel mehr als anderswo. Die Übersetzung der theoretischen Werke in europäische Sprachen hat kaum erst eingesetzt. Nur das wichtigste kann hier angedeutet werden. Eines der bekanntesten kompilatorischen Werke über die chinesischen Vorschriften für die Malerei ist das Kie tse yüan hua tschuan, »Die Lehren von der Malerei des Gartens Kie tse«. Es enthält eine Sammlung von Vorschriften seit Hsieh Ho im fünften Jahrhundert nach Christus.
Die viel zitierten und kommentierten sechs kanonischen Regeln der Malerei des Hsieh Ho lauten in der freien doch sinngemäßen Übertragung von O. Fischer:
Des Lebensstromes Kreisen gebärt die Bewegung.
Der Rippenfügung Gesetz vermittelt der Pinsel.
Entsprechend den Wesen umreiß ihre Gestalt.
Je nach den Arten leg an die Farben.
Den Plan teil ab nach bestimmter Ordnung.
Der Gestalten Vorbilder überträgt die Zeichnung.
Diese älteste chinesische Systematik, die bis heute kanonische Geltung bewahrt hat, steigt stufenweise von unten nach oben. Sie geht aus vom Tschi-yün, das Geist, Seele im weitesten Sinne bedeutet, von der Intuition, die immer wieder als erste Voraussetzung der Malerei gefordert wird und steigt herab zur Struktur, die der intuitiv

beschwingte Pinsel hinschreibt, zum Umreißen der Gestalten, zum Anlegen der Farben, zur Anordnung der Gestalten bis zum Skizzieren nach der Natur, zum Naturstudium. Damit wird dem Künstler nicht die Reihenfolge des künstlerischen Vorganges vorgeschrieben, sondern nur die Wertung der verschiedenen Stadien der künstlerischen Schöpfung festgelegt.
Die Regeln des Hsieh Ho berücksichtigen die damals noch in den Anfängen stehende Landschaftsmalerei noch nicht. Als erster scheint der berühmte Landschafter Wang-Wei (699—759 n. Chr.) Regeln für sie gesucht zu haben, die er jedoch nicht abstrakt formulierte sondern als Resultate seiner Naturbeobachtung niederlegte: »Wind ohne Regen bewegt nur die Baumäste, aber Regen ohne Wind bringt die Baumwipfel zum Nicken. Wenn der Regen aufhört, die Wolken sich verlieren, ist der Himmel perlgrau, ein dünner Nebel flutet über die Landschaft, das Gebirge ist mit tieferem Blau gefärbt. Im Sommer bedecken alte Bäume den Himmel, die Gewässer fließen grün und wellenlos, Wasserfälle scheinen die Wolken zu durchbrechen ...« Gelegentlich gibt er eine allgemeine Beobachtung: »In der Landschaftskunst muß zuerst die Idee kommen, die Ausführung der Idee folgt nach«. Oder: »Tuschmalerei ist der vorderste Zweig aller Kunst. Sie vervollkommnet die Natur und vollendet des Schöpfers Werk.«



Der älteste Theoretiker der Landschaftsmalerei war Tsching Hao, der im Beginn des zehnten Jahrhunderts den minutiösen Landschaftsstil der Tangzeit durch einen breiten Pinselstil ablöste. Er sah in der Landschaftsmalerei sechs Wesenheiten: Geist, Harmonie, Gedanke, Atmosphäre, Pinsel und Tusche. Geist macht das Herz mit dem Pinsel gehen und die Formen der Dinge unfehlbar erfassen. Harmonie ohne sichtbare Konturen suggeriert Form; sie übersieht nichts, entgeht aber doch der Vulgarität. Gedanke durchdringt das Wesen und konzentriert den Verstand auf die Formen der Dinge. Der Meister der Atmosphäre kann, während er die Gesetze der Jahreszeiten befolgt, doch auch das Mystische heraussuchen und die innere Wahrheit festhalten. Der Meister des Pinsels kann, wenn er auch den Gesetzen und Anordnungen der Malerei folgt, doch unbehindert längs diesen sich bewegen; alles ist Flucht und Bewegung, nichts fest. Der Meister der Tusche kann seinen Ton höhen oder verdünnen nach Belieben, um die Tiefe oder Seichtigkeit der Dinge auszudrücken; er schafft so gleichsam eine natürliche Brillanz, die vom Linienwerk des Pinsels nicht erreicht wird.

Er unterscheidet ferner vier Typen von Malern, den göttlichen, den mystischen, den wunderbaren und den stilvollen. Der göttliche Maler macht keine eigene Anstrengung aus sich heraus; seine Hand gibt spontan natürliche Formen wieder. Der mysti-

sche Maler erfährt zuerst in seiner Einbildung die Instinkte und Leidenschaften aller Dinge, die im Himmel und auf Erden existieren; ihm fließen in einem Stil, der dem Gegenstand gemäß ist, natürliche Formen von selbst aus der Hand. Der wunderbare Maler ist überreich an schlecht beobachteten Formen. Während er oft Ähnlichkeit im Detail erreicht, verliert er den Gesamtblick. Das ist das Resultat von mechanischer Handfertigkeit ohne Intelligenz. Der stilvolle Maler schweißt kleine Natürlichkeiten zusammen mit der Prätension eines Meisterwerkes. Aber je mehr er seine Zeichnung mit Dekor überladet, desto mehr entfernt sich diese vom wahren Geiste der Szene, die er malt. Das heißt »Exzeß der äußeren Formen mit Armut des inneren Gehalts«. Die Arbeit des Geistes setzt Tsching Hao über die Richtigkeit der Formen. Fehlt er, so sprechen wir von »Fehlern unabhängig von der Darstellung«.

Bekannter ist der schon von Fenollosa auszugsweise wiedergegebene Essay des Sungmalers Kuo Hsi (geb. c. 1020) »Das Erhabene in der Landschaftsmalerei«. Auch er legt das Hauptgewicht auf die Inspiration und die Arbeit des Geistes. Er macht den Erfolg des Künstlers abhängig von völliger Sammlung, Ernst mit souveräner Heiterkeit, Energie und Lebensfrische. Er verweist auf Dschuang-tses, des berühmten Nachfolgers Laotses Vorschrift: »Der Maler entledigt sich seiner Kleider und setzt sich mit gekreuzten Beinen«. Deutlich



wird also auf die yogamäßig geschulte Sammlung als Vorbedingung der künstlerischen Schöpfung verwiesen. Kuo Hsi's Sohn Kuo Ssen, der Herausgeber des Essays seines Vaters, berichtet auch, wie sein Vater die von ihm aufgestellten Vorschriften selbst befolgte. Er wartete einen ruhigen, in keiner Weise von alltäglichen Sorgen beschwerten Gemütszustand ab; er arbeitete nicht ohne den Auftrieb der Inspiration in sich zu fühlen. Er wartete zum Malen sonnige Tage ab, weil das schöne Wetter die Seele zur Ruhe und völligen Sammlung disponiert. Mit größter Sorgfalt wurden die Instrumente vorbereitet und das Zimmer mit Wohlgeruch erfüllt wie für eine religiöse Handlung.

Su Schi (1036—1101), ein berühmter Staatsmann, Philosoph, Schriftsteller und Maler stellt ähnlich wie seine Vorgänger die Formen der Dinge ihrem Daseinsgrund, ihrem inneren Leben, ihrer Seele gegenüber. Er spricht den Tieren, den Palästen, Häusern und Dingen gemeinsame Formen zu. Das heißt, er gibt sich über eine gewisse Gemeinsamkeit der Struktur bei Mensch und Tier Rechenschaft, die als Ganzes einer zeichnerischen Allgemeinform entspricht. Eine solche Formel findet sich auch für die abstrakten Formen der Gebäude oder der von Menschenhand gefertigten Dinge. Aber darüber hinaus müsse die Funktion dieser Dinge klar werden. Die Steine erzählen mit ihrer Unregelmäßigkeit von ihrem Leben im Bache. Wasser, Nebel und Wolken sind Ausdruck

des feuchten Prinzips. Das Wasser, das Blut der Erde, kreist auch in den Pflanzen. Wasser, Wolken und Nebel sind mit den Bergen und Bäumen verbunden. »Fehlt die Daseinsrechtfertigung, so ist das Ganze verloren«, sagt Su Schi. Es scheint, daß diese Ausführungen hauptsächlich auf logische, kosmisch begründete Komposition der Naturgestalten abzielen, wodurch auch ihre Seele sichtbar würde. Im übrigen beziehen sich alle »seelischen« Forderungen auf jenes unfaßbare Etwas, das über die Form hinausgehend den Inhalt des Kunstwerkes ausmacht.

Die chinesische Form der Malerei

DIE historischen Kulturen Europas und Asiens bildeten eine Kette, die von West nach Ost und rücklaufend wieder von Osten nach Westen hinzog, und deren einzelne Glieder nicht nur die direkte Verbindung der benachbarten Kulturen, sondern weiterleitend auch zwischen den entlegenen Kulturen eine Verbindung herstellten. In keinem Kulturreiche Asiens tritt diese Mischung deutlicher in die Erscheinung, sondert sich das Übernommene vom Bodenständigen klarer als in China, dem einzigen Lande mit einer kontinuierenden Kulturtradition vom zweiten vorchristlichen Jahrtausend bis heute, und weiterhin in Japan. In der künstlerischen Form tritt dieser Dualismus deutlich zutage. Da sehen wir, wie China durch den Buddhis-



mus mit seiner kirchlichen Kunst noch am eurasischen Kunstkreise angehängt ist, während es gleichzeitig seine eigene Form ausbildete, die — ganz aus der eigenen Weltanschauung erwachsen — etwas dem gesamten Westen gegenüber völlig Neues war.

Die durch den Buddhismus vermittelte Form, die China und Japan mit Indien und dem christlich mediterranen Kunstkreise gemeinsam hat, ist die betonte, geschlossene, lineare, tektonisch-symmetrische, die gewachsene, sinnlich-klare, die im deutlichen Gegensatz steht zur bodenständig chinesischen und zur wieder anders gearteten japanischen unbetonten, offenen, malerischen Form. In gewisser Beziehung hängt freilich auch diese letztere mit dem eurasischen Gesamtkreis zusammen als ein Sonderglied der nordischen Form, die mit der buddhistisch-christlichen Südform kontrastiert. An der großen historischen Auseinandersetzung des Nordens mit dem Süden auf künstlerischem Gebiete nahm auch China teil.

Die auf gesetzmäßige Erscheinung und feierliche Repräsentanz abzielende buddhistische Malerei und Plastik ordnete streng symmetrisch zu beiden Seiten einer Mittelachse und gab den Einzelfiguren oder Gruppen durch Rahmung mit Kreisen oder Spitzbögen eine möglichst abgeschlossene geometrisch-abstrakte Gesamterscheinung. Neben dieser gibt es aber auch innerhalb des buddhistischen Götterkreises eine zweite Darstellungsform für

jene heftig bewegten oder sich im Wirbel drehenden Gottheiten, aus deren Armen vielerlei magische Kräfte ausflammen. Strenge Symmetrie wäre ihrer vehementen Erscheinungsform nicht förderlich, doch pflegen auch sie um die Mittelachse des Bildes zu kreisen, weil eben dadurch die in ihrem Innern tätige Kraftquelle, das unsichtbare Zentrum ihres Wirbeltanzes formal verdeutlicht wird. Man vergleiche dieses urweltliche elementare kosmische Kreisen mit den pathetisch getragenen Schöpfergesten des Weltschöpfers Michelangelos und frage sich, wo das Unfaßbare, die schöpferische Urkraft mit überzeugenderer Dynamik zur Darstellung gelangte. Bei diesen Gottheiten hat die geschlossene lineare Form einer malerischen Platz gemacht, und auch diese Erscheinungen werden wir kaum anders als durch die Einwirkung des nordischen Geistes erklären können.

Suchen wir die lineare und malerische Form zu präzisieren, so erkennen wir als Kennzeichen der der ersteren zunächst die einfache Umreißung mit Linien, dann aber auch die plastische Modellierung mit der Linie statt mit Licht und Schatten. Die Linie dient der chinesischen Malerei und Plastik nicht nur zur Abgrenzung der Bildgegenstände, sondern sie besorgt durch die An- und Abschwellung, durch Rundung und Tempo auch die Modellierung der Figuren. Diese Unterscheidung bedeutet eine markante Verschiedenheit zwischen der



abendländischen und ostasiatischen Kunst. Zwei große Weltreiche der darstellenden Kunst, die sich im Mittelalter im Tarimbecken verzahnten, deren gegenseitige Auswirkungen jedoch wechselweise weithin spürbar sind, waren damit geschaffen.
Die Figuren der buddhistischen Malerei sind fast ausschließlich mittels der modellierenden Linie, des schwellenden Konturs gestaltet, und sie verdanken dieser formalen Askese ihre abstrakte, transzendentale Erscheinung. Der Abbildung 36 wiedergegebene Mandschusri zeigt die Modellierungsfähigkeit des Pinselkonturs in ihrem vollen Umfang. Das über dem rechten Knie ballonartig geschwellte, durch den darauf liegenden Unterarm niedergepreßte und dann wieder in freier Schwellung über den Arm gelegte Gewandende konnte mit seiner plastischen Blähung kaum überzeugender gegeben werden. Hier herrscht allerdings eine Freiheit der Konturen, die nicht die typische ist, die vielmehr in Japan, wo die buddhistische Malerei sich ausleben konnte, durchwegs aus gleichmäßig dünnen oder nur kaum merklich anschwellenden Kurven gebildet werden, aus Kurven, die akkordmäßig zusammenklingen und ein harmonisches Ganzes bilden. Auch plastische Werke, wie der Schaka im Kondo des Horyudschi (Abbildung 21) und der Maitreya im Tschugudschi-Kloster (Abbildung 23) sind Beispiele für die Harmonisierung des Linienflusses. Die Vollendung der linearen Harmonie des gemalten buddhistischen

Heiligen konnte nur durch zähes Fortbilden und Festhalten an einer dafür bestehenden schulmäßigen Tradition erreicht werden. Alle die Bögen und Striche, aus denen die Körperteile bis zu den Details der Augen, der Nase, des Mundes und so weiter gebildet wurden wurden einzeln nach Vorlagen geübt. Die Formen wirken daher schematisch und sind völlig dem Ganzen untergeordnet, dessen monumentale Erscheinung sie durch individuelle Abweichungen stören würden.
Neben diesem linearen gibt es jedoch auch einen nicht nur mit Konturen, sondern auch mit Farbflecken und Flächentönungen arbeitenden Stil, den wir seiner unmittelbar malerischen Wirkung wegen am besten als malerisch bezeichnen, ohne darunter dasselbe zu verstehen wie in Europa. Besonders in den Sunglandschaften und den ihnen folgenden japanischen Schulen herrschte eine Tuschmalerei von solcher Unmittelbarkeit der Formgebung, wie sie dem mit Tusche gefüllten Pinsel immanent war. Das Ziel dieser Künstler war möglichste geistige Verdichtung durch Abstraktion von jeder Nebensache und Konzentration auf das Wesentliche. Und dieses wieder suchte man mit der Unmittelbarkeit des einmaligen inspirierten Pinselstriches zu erreichen. Das ist die Form im Sinne des Tschi-yün und des Scheng-tung, der Geistigkeit und Lebendigkeit. Aus dieser vorwiegend geistigen Einstellung auf die Dinge und ihre Darstellung folgt auch die völlig andere formale Ausein-

andersetzung des Chinesen mit dem Raume. Objektivierte der europäische Künstler den Raum, indem er sich außerhalb stellte und ihn mit konstruktiven Mitteln darstellte, so identifizierte sich der Chinese mit dem Raum ebenso wie mit jeder Gestalt und gestaltete ihn nach Maßgabe der geistigen Forderung. Die Zentralperspektive ist nur eines der vielen konventionellen Raumgestaltungsmittel, und es ist ohne weiteres klar, daß eine Malerei, die mit der Langrolle heranwuchs, sich anderer Raumgestaltungsmittel bedienen mußte, als die an keine Formate gebundene europäische. Wir können die fortlaufende Darstellung eines Makemono nicht mit einem Blick umfassen wie eine Bildtafel, sondern nur an unseren Augen vorübergleiten lassen, nehmen sie also in zeitlicher Folge, wie die Musik, in uns auf, woraus folgt, daß sie ähnlichen formalen Gesetzen unterworfen sein muß, wie ein Musikstück. Nun ist das wichtigste formale Mittel der Musik, mit dem sie sich allein verständlich machen kann, die Wiederholung. Die Motive kehren in verschiedenen Tonlagen und von verschiedenen Instrumenten gespielt — in anderen Klangfarben wieder und werden variiert. Symfonische Sätze werden wiederholt. Das gleiche Mittel wird auch auf den landschaftlichen Langrollen verwendet, der Zusammenhang also nicht durch die perspektivische Vereinheitlichung des Raumes, sondern auf diesem Wege erreicht. So sehen wir auf dem Yangtse-Panorama des Tschü-Jan (Ab-

bildung 9 bei Fischer, Chinesische Landschaftsmalerei) sechs bis sieben Gebirgsketten intermittierend übereinandergestellt, wie die Bläser- und Streicherstimmen in einer Partitur und die gleichen linearen Motive erscheinen abwechselnd oben und unten in baßmäßiger Breite und diskantmäßiger Schmalheit und Höhe. Oder es schlingen sich Baumreihen bandartig durch die Bildfläche hin und führen das Auge vom vorderen Bildrande in die Bildmitte hinein und in Schleifen wieder nach vorne. Auch dieses Mittel ist raumbildend. Ebenso die besonders in den hochformatigen Hängerollen übliche kulissenhafte Anordnung der Gebirge, die, unterstützt von toniger Abstufung, also von Luftperspektive, eine ungemein starke Tiefenwirkung erzielt.

Die chinesische Malerei ging jedoch über diese mit den Mitteln der kulissenhaften Überschneidung und der Luftperspektive erzielten Raumwirkung hinaus, um mit rein abstrakten Mitteln die Illusion des unendlichen Fernraumes zu erreichen. Man schob zu diesem Zweck eine steil abfallende Gebirgskulisse in die Bildfläche hinein und stellte oder setzte einen Menschen darauf, der vom Beschauer abgekehrt in die Ferne blickt. Die Ferne wird durch die absolut leere restliche Bildfläche nicht dargestellt, sondern symbolisiert. Die Bildfläche wird das Symbol des unendlichen Raumes (Abbildung 42). Die Philosophenlandschaften der Sungzeit erfüllten so die Forderung des Laotse:



»Darum führt das Streben nach dem Ewig-Jenseitigen zum Schauen der Kräfte,
das Streben nach dem Ewig-Diesseitigen zum Schauen der Räumlichkeit.«

Die letztmögliche Steigerung in dieser Richtung war die Loslösung der Gestalt vom sichtbaren Zusammenhang mit dem Erdboden, von dem nur noch ein hoher Baumast in die Bildfläche hineinragt, auf dem ein Vogel sitzt. Mu-tschis schlafender Star in dem sich das Tao zu verkörpern scheint, ist wohl die tiefste Schöpfung dieser Reihe. Regelmäßig ragt eine Zweigspitze über den oberen Rand in die Bildfläche herein und bewirkt den flächenhaften Zusammenhang, die Spannung in der Fläche, ihre Emanzipierung vom unendlichen Raum, in dem die Gestalten hängen.
Nur eine Kategorie von Gegenständen wurde räumlich nach einem konstruierten System dargestellt: die Gebäude. Für sie galt die »Parallelperspektive«, die »perspektive cavalière« der Franzosen.
Die Horizontlinie ist sehr hoch gelegt, und die Linien konvergieren nicht, sondern bleiben parallel, der Höhe sowohl wie der Tiefe zu. Der Standpunkt des Malers wie des Beschauers liegt hoch, sodaß wir auch die höchsten Dächer noch in der Niedersicht, und zwar regelmäßig etwas von der Seite, also in einer schrägen Niedersicht sehen (Abbildung 55). Dieses nur dem ferne Stehenden so erscheinende Übereinander der Etagen mit Nie-

dersicht wird auch in nahe gerückten Bildern beibehalten und durch entsprechende Ausschnitte ermöglicht. Als Anomalie dieser Parallelperspektive könnte das Konvergieren der Schräglinien nach vorne erscheinen, das sich häufig feststellen läßt und zur Hypothese einer umgekehrten Perspektive der Chinesen geführt hat.

Die ebenfalls häufig zu beobachtende Verkleinerung der Figuren gegen den Vordergrund würde sich leicht als weitere Folge dieser umgekehrten Perspektive erklären. Trotzdem kann von einer solchen als System nicht die Rede sein. In vielen Fällen handelt es sich um eine optische Täuschung, die uns parallel nach vorne laufende Linien konvergierend erscheinen läßt, in anderen um absichtliche Betonung des Mittel- oder Hintergrundes und ihrer Figuren und Gruppen. Die berühmte Landschaftsrolle des Wang Wei beweist am besten, wie relativistisch die Tangmaler der Raumgestaltung gegenüberstanden. Wir finden am Wang tschuan tu (Teilansicht Seite 81) alle Arten von Perspektiven nebeneinander verwendet, je nach Bedarf der Deutlichkeit und Bildwirkung. Ein einheitliches System der Linearperspektive haben die Chinesen also nie gehabt, die Welt erschien ihnen zu vielfältig, um sie auf den Nenner eines Koordinatensystems zu bringen, und der Raum zu unendlich, um ihn als kubischen Körper zu fassen.

Die führende Idee der chinesischen Raumgestaltung ist die Erweiterung, die Potenzierung des

beschränkten Raumeindruckes in der Natur, und sie wird erreicht durch Überhöhung des Standpunktes und Distanz vom Objekt. Der — doch nicht vor der Natur, sondern aus dem Gedächtnis schaffende — Künstler gestaltet die in der Natur gesehenen Vorbilder zu einem größtmöglichen Raumerlebnis, das jedoch mehr in der Fülle der auf die Fläche gebrachten kulissenhaft sich überschneidenden Gestalten, als durch Tiefenwirkung in die Erscheinung tritt. Die Tiefe behält stets eine gewisse reliefmäßig tastbare Begrenzung. Sie tritt nur soweit in die Erscheinung, als sie zur Aufnahme der Gestalten notwendig ist. Sie bleibt Reliefraum und trennt sich deutlich von der Ferne, dem unendlichen Raum, der durch verhüllende Mittel, wie Nebelschwaden, aus dem abgetönte Bergspitzen ragen, mehr angedeutet als dargestellt oder aber völlig abstrakt symbolisiert wird. War die Forderung nach Zusammenhang mitentscheidend für die Raumgestaltung der Langrollenbilder, so war sie es in noch höherem Grad für die Massengliederung. Statt der tektonischen raumschaffenden Komposition des Abendlandes war in China die reihenmäßige Abfolge der Gestalten oberstes Prinzip der Massengliederung. Statt der dynamischen Funktion der Raumschaffung haben die Gestalten der chinesischen Rollbilder die Funktion der Harmonisierung der Reihen. Diese Harmonisierung erfolgt hier in der Fläche, wie in der Musik in der Zeit, und wie in dieser

durch die Mittel des Rhythmus und der Melodie, denen sich als dritter Faktor die Polarität gesellt. Die Folge der Anwendung dieser Mittel, aber auch gleichzeitig ihr Träger ist die Bewegtheit, wofür die Chinesen die Bezeichnung Scheng Tung haben. Die Rhythmisierung und die Melodisierung erzeugen Bewegtheit und treten durch sie in die Erscheinung. Die Rhythmisierung erfolgt durch Gruppierung, die Melodisierung durch die lineare Verbindung gegenständlich zusammengehöriger Gestalten. Ihre Spannung in der Fläche durch Polarisierung, polare Entsprechungen.

Die Anwendung dieser Mittel erfolgte mit Auswahl und kann deutlich nur an verschiedenen Bildern gezeigt werden. In rhythmisch und melodisch bewegter Weise sind die Gestalten schon auf frühen Werken wie auf der buddhistischen Rolle Ingwa Kyô angeordnet. Die Figuren ziehen gruppenweise geordnet in wellenförmiger Bewegung über die Fläche. Auf dem wiedergegebenem Ausschnitt setzt sich die Bewegung der Gruppe im ansteigenden Gebirge fort, zu dem die herabfliegenden Engel eine Gegenbewegung bilden (Abbildung 35).

Statt der wellenförmigen Verbindung der Figuren trat in den Kakemonos die schleifenförmige. Durch sie erreichte man eine gewisse Geschlossenheit der Figurengruppe im Bilde. Die Arhats des Lin Ting-kuei sind ein Beispiel für die Gruppierung, bewegte Verbindung und polare Anordnung der Gestalten in vertikaler Richtung auf



Hochformat (Abbildung 51). Unser Blick wird nicht in die Tiefe gezogen sondern gleitet an der Fläche auf und ab, und die Notwendigkeit dieses Hin und Her mit dem Auge bewirkt die bewegte Erscheinung. Die Erregung der Apostel Buddhas über die himmlische Erscheinung wird vom Baum fortgeführt und kommt in seinen Ästen durch lineare Mittel noch stärker zum Ausdruck. Dem Abwärtsdrängen der Wolken streben Baum und Fels entgegen, doch findet es unten im zu Tal eilenden Felsenquell und im Pfad, den die Arhats herabszusteigen sich anschicken, seine Fortsetzung, aber auch eine letzte Gegenspannung in der Kurve über dem Amida. Das Bild wird also von einer polar gerichteten Bewegungsdynamik beherrscht.

Aber auch in rein deskriptiven Landschaftsrollen, wie in der Rolle des Sesschu, von der Abbildung 59 einen Ausschnitt gibt, ist die Bewegung Hauptträger der Wirkung. Die Landschaft gleitet vor uns von rechts nach links hin, und dieses Vorbeifließen wird uns durch die Häuser, deren linke Schmalseiten die Masse gleichsam vor sich herschieben, suggeriert. Ihr Zug wird durch Bäume und Gebüsch rhythmisch unterbrochen, doch beherrschen sie durch ihre dynamische Wirkung die Fläche ohne doch den rhythmischen Zug des Ganzen durch zu starke Betonung zu unterbrechen. Die entsprechende Kontrastbewegung aber wird durch ein paar Schiffskiele bewirkt, die aus dem Schilf vorstoßend

in spitzem Winkel in die Gegenrichtung weisen. Da ist lineare Dynamik ohne Bewegtheit der Gestalten. Die schmale Fläche erhält so die denkbar größte Ausnutzung und Spannung. Unnötig, vom Flusse mehr zu sehen, der rechts in scharfem Winkel umbiegend seine Wassermassen ahnen läßt, und dessen Tal wir mit den in nebliger Ferne verschwindenden Bäumen und Bergen ahnend verfolgen können, die Schiffe sagen uns genug von ihm.
Im Drachenbilde des Nôami (Abb. 64) verbindet sich die Dynamik der Linien mit jener der Töne zu einer Wirkung von elementarer Kraftentladung, würdig, das hehre Naturschauspiel von Blitz und Donner zu repräsentieren. Mit geradezu kindlicher Einfachheit wird die innere eben in Entladung begriffene Spannung kosmischer Gegenkräfte durch Punkte in den hervorgequollenen Augäpfeln graphisch symbolisiert. Hörner, Kimfäden und Krallen zucken und stieben mit blitzartigem Tempo nach allen Richtungen, wie die Funken des weißglühenden Stahls unter dem Schmiedehammer, und blitzartig leuchten die Wolken auf. Und doch ist dieses packende Schauspiel eine naturferne Übersetzung kosmischer Vorgänge von strenger formaler Gebundenheit und deshalb von größter künstlerischer Freiheit. Bewegung und Gegenbewegung lösen sich im emporschnellenden und herabblickenden Drachen ab, treten in den aufwärts gerichteten Hörnern und abwärts gerichteten Kimfäden und Krallen, im Empor-

schnellen des Drachen und den abwärts strömenden Fluten der sich in Regen auflösenden Wolke in die Erscheinung und geben der Bildfläche ihre Spannung. Die Dynamik der Linie und Massenverteilung wird durch den Kontrast von Hell und Dunkel erhöht. Mit überzeugender Sicherheit ist Glied für Glied dieses Mikrokosmos aufgebaut und funktionell verwertet. Wo hätten wir je in der europäischen Malerei diese Umsetzung von Naturgestalten in Kunstformen erlebt außer in der Musik, mit der sie einzig vergleichbar ist!

Die japanische Form der Malerei

OBWOHL zwischen der chinesischen und japanischen Malerei auch dort, wo letztere ihre eigenen Wege ging, wie im Yamatostil, viele Gemeinsamkeiten existieren, zumal ja auch die Tosamalerei ihre Voraussetzungen in China hat und als Fortsetzung einer nur mehr in den Hansteinen erhaltenen chinesischen Historienmalerei gelten kann, müssen wir doch von einer japanischen Form sprechen, die die chinesischen Anregungen eigenartig fortgebildet hat. Die erste künstlerische Emanzipierung Japans setzte um 900 n. Chr. mit der Fudschiwaraperiode ein und führte zu der unter dem Namen Yamatostil bekannten, illustrierenden Malerei.

Eine gegenüber der chinesischen Tradition, soweit

sie in Denkmälern erhalten ist, neue formale Qualität der japanischen Form ist die Darstellung der emotionalen Bewegung. Die Raumform war mit Parallelperspektive und Niedersicht schon in der chinesischen Malerei vorgebildet, erfuhr jedoch in Japan eine Sonderform, die wichtige formale Folgen hatte. Endlich erlebte die Farbe in dieser japanischen Schule eine Entwicklung besonderer Art, die zu einem dekorativen Stil von welthistorischer Bedeutung führte.

Die Darstellung der emotionalen Bewegung, die von der oben (S. 101 f.) behandelten linearen Bewegtheit der Masse wohl zu unterscheiden ist, ist eine der glorreichsten Errungenschaften des Yamatostiles. Vom weltkunsthistorischen Standpunkt aus gesehen, erreichte sie hier ihre unübertroffene Klassik. Als einen der besten Belege dafür vergleiche man die Bostoner Rollen des Heidschimonogatari (Kümmel Abb. 50–61). Nie wieder wurde turbulentes Getümmel so überzeugend und mit solcher Virtuosität der Flächenbehandlung dargestellt. Nur die Tonbewegungen unserer Instrumentalsymfonien könnten wir damit vergleichen. Gleicht der Galopp der Reiter mit den dahinjagenden Wagen nicht dem von Flügelhornmotiven überschatteten Presto der Geiger, die wabernde Lohe des brennenden Schlosses nicht dem Feuerzauber der Walküre? Das Dröhnen der Hufe, das Rattern der Räder, das Rufen der Menschen verbindet sich mit den Schmerzensschreien der Über-

fahrenen zu einem unseren Ohren vernehmbar schäumenden, durch Flächen- und Linienrhythmik symfonisch abgestimmten Brausen. Mit konventionellen Bewegungsmotiven wird auch die Skala der inneren Gemütsbewegungen des Menschen ausgedrückt, vom blöden Glotzen bis zum aufgeregten Gestikulieren, von apathischer Teilnahmslosigkeit bis zur lebhaften Reaktion, abgetönt nach den Charakteren der Betroffenen. Wegen des kleinen Maßstabes der Figuren kann der entsprechende Gesichtsausdruck nur durch konventionelle, aber unfehlbar wirkende lineare Formeln gegeben werden, die im »Hikimekagihana« methodisch ausgebildet waren.
Der Raum ist stets in der Niedersicht gegeben. Die Rollenform rechtfertigt den rücksichtslos mitten durch Bäume und Häuser geführten Ausschnitt und rückt durch die Wegstreichung alles Überflüssigen die vorgeführten Szenen noch mehr in den Mittelpunkt unseres Interesses. Der Beschauerstandpunkt wechselt wie der Filmoperateur, der sich mit seinem Apparat immer dort hinstellt, wo er die Szene am wirksamsten auf die Rolle bekommt. Er scheint oft im Hintergrund der Szene aufgestellt zu sein, so daß die tiefer im Raum befindlichen Figuren größer erscheinen als die vorderen, und die Linienflucht über den unteren Bildrahmen nach außen verläuft. Also eine „umgekehrte Perspektive." Sehr treffend hat W. Cohn zur Erklärung dieser Anomalie darauf verwiesen,

daß die Japaner auch von oben nach unten und von rechts nach links schreiben, daß sie die Genetivattribute vor das Substantiv, die Konjunktionen an den Schluß des Satzes stellen, so daß es uns daher nicht weiter wunder nehmen darf, wenn auch für die Malerperspektive andere Grundsätze gelten, und der Horizont nicht hinten sondern vorne, die größeren Gestalten nicht in der vordersten, sondern in der hintersten Raumschicht sind. Allein, die Verkleinerung der Gestalten nach dem Vordergrunde zu und das Konvergieren der Linien gegen einen außerhalb des unteren Bildrandes gelegenen Fluchtpunkt sind Ausnahmserscheinungen und nie streng nach den Gesetzen der Zentralperspektive durchgeführt. Es herrscht im Gegenteil auch hier die Parallelperspektive, der Schrägschnitt vor. Oberstes Gesetz aber für die Künstler war die Gliederung der Masse nach den immanenten Gesetzen der Flächenwirkung und der polaren Entsprechungen, sowie der gegenständlichen Betonung. Der Reliefraum, den sie für die Figuren brauchten, war für sie eine Gestalt, mit der sie nach Belieben verfuhren, und die sie mit einer souveränen Meisterschaft behandelten, die in der darstellenden Kunst ihresgleichen sucht. So erreichten sie einen hohen dekorativen Stil, der mit dem Raum ebenso frei hantieren konnte, wie mit der Masse und der Bewegung, weil er nicht als der a priori gegebene Behälter der Gestalten respektiert wurde, sondern



nichts anderes als ein formales Gestaltungsmittel der Fläche war, aus der er durch Überdeckung mit eingeschobenen Wolken entfernt wurde, wenn es die Form erheischte. Er wurde stilisiert, das heißt ornamental vergewaltigt und linear wie farbig ganz dem Rhythmus und der Harmonie der Bildfläche unterworfen. Er durfte als Körper einen bestimmten Teil der Fläche einnehmen, aber nur um dieser, die in den meisten Fällen das Feld behauptete, zu dienen. Ungeachtet seiner Körperhaftigkeit vertrug er sich mit der Fläche, die sich auch innerhalb seines Rahmens breit machte, aufs beste. So wurden die Voraussetzungen für einen dekorativen Stil geschaffen, in dem sich Naturformen mit abstrakten Ornamenten, Lokalfarben mit Goldgründen zu glaubhaften harmonischen Gesamtwirkungen vereinigten. Götter konnten den Menschen in nächster Nähe erscheinen, ohne ihr Milieu zu verlassen; denn Himmel und Erde wurden miteinander verschränkt.

Dafür sorgte die Massenverteilung, in der Asymetrie und betonte Unruhe die führende Rolle spielten. Der betonte Punkt der Handlung ist in der Regel exzentrisch und erhöht den Schwung der Massenbewegung, ebenso wie die Überschneidung der Figuren durch Wolkengebilde oder durch die Bildränder. Die offene Form erreicht damit ihre letzten Konsequenzen, den rein auf formale Flächenwirkung gestellten Ausschnitt. Licht und Schatten entfallen hier ebenso wie in China. Der

Dualismus des Helldunkels blieb dem Osten fremd. Eine Ausnahme macht nur der Mond, dessen fahle Lichtwirkung in beiden Ländern zur malerischen Bewältigung reizte. In Japan aber erscheint er nur als farbige Scheibe über einer in die Fläche gezogenen Wolke, als stimmunggebendes Symbol, nicht als Lichtspender.

Allem Dualismus zwischen Raum und Fläche machte endlich die Farbe ein Ende, die alle Gestalten, naturnahe und naturferne, auf einen Nenner brachte, auf den Nenner der harmonisierten farbigen Erscheinung. Ihre Auswahl steht mit den Lokalfarben nur in losem Zusammenhang und zielt dem Gegenstande gemäß bald auf außerordentlich lebhafte, bunte, dynamische Wirkung, bald auf getragene, schwermütig elegische Stimmungen ab. Die in der Fläche in feierlicher Hieratik ausgefalteten Gewänder werden mit den vornehm stumpfen Kleiderfarben der Aristokraten einer hochkultivierten Zeit, einem silbrigen Grau, dunkeln Braun, Blau, Grün und Violett überzogen, doch diese eintönig diskrete Harmonie wird durch grelles Zinnober, Karmin und Gelb der Schirme und Teppiche gehoben. Das feierlich schwere Schwarz der Wagen kontrastiert mit der hellen Umgebung. Das helle Grün der Bergketten verbindet sich mit dem Kobaltblau der Gewässer zum freundlichen Eindruck der sonnigen Landschaften Japans, die jedoch häufig durch goldgesprenkelte Wiesen mit dunkelblauen Bächen in das märchen-



hafte Reich der illustrierten Erzählungen einbezogen werden, das durch goldene Wolken zu prächtig schwerer Wirkung erhöht wird.

Der seelische Gehalt

DER seelische Gehalt des Künstlers in ein anschauliches Bekenntnis umgesetzt, bildet den Inhalt eines jeden Kunstwerkes, der vom Gegenstande wohl zu unterscheiden ist: Beide bilden die Bedeutung, im Gegensatze zu der mit Gestalt und Form gebildeten Erscheinung, aber der Gegenstand ist nur das »Gefäß, in das der Künstler seinen eigenen seelischen Gehalt (Inhalt) gießt.« Ebenso wie jener muß aber auch dieser allgemein verständlich sein, oder mit einiger Gewißheit ergründet werden können. Das ist die Aufgabe und Schwierigkeit der Inhaltsforschung. Sie ist in der orientalischen Kunst schwieriger als in der europäischen, weil für uns die Seele der Orientvölker fremd und schwer ergründbar ist. Während wir von der seelischen Verfassung großer europäischer Künstler durch zahlreiche Eigenbekenntnisse und ausführliche Biographien eine ganz gute Vorstellung bekommen können, sagen uns die Quellen von der Seele eines Wang Wei oder Mu-tschi so gut wie nichts. Wird also die Inhaltsforschung im Orient nie so differenzierte Ergebnisse erreichen wie im Westen, und der Einzelseele des Künstlers nur in wenigen Fällen einigermaßen gerecht werden, so wird sie ander-

seits den Ausdruck der Volksseele im Kunstwerk bis zu einem gewissen Grade mit Gewißheit feststellen können, umsomehr als diese im Orient die Gesamtheit viel fester und gleichmäßiger beherrscht als im mehr individualistischen Europa.
Über die Volksseele Chinas sind wir durch ihre überlieferten Weltanschauungslehren und durch die chinesische Poesie sehr gut unterrichtet. Letztere gibt uns sogar persönliche Seelenbekenntnisse von kaum zu überbietender Feinheit der Struktur und enthüllt uns eine Seele, deren Tiefe uns stets von neuem Bewunderung einflößt. Nun war ja die Lyrik immer und überall die für feinste seelische Bekenntnisse geeignetste Kunstform, während die bildenden Künste durch ihre Gestalten und Formen viel stärker gehemmt erscheinen. So wenigstens sind wir es von der europäischen Malerei her gewohnt. Die Chinesen empfanden diese Hemmung jedoch nicht. Ihren Standpunkt drückt Kuo Hsi in der Formel aus: »Ein Gedicht ist ein Bild ohne Form, ein Bild ist ein Gedicht, das Form hat.« Er hat damit recht, weil das chinesische Gedicht nur Vorstellungen aneinanderreiht und die Verbindung dem Leser überläßt, während die Malerei die Ideen formal verbindet. Dagegen bestand in China — wie im übrigen Orient — eine gegenständliche Gebundenheit. Die Malerei konnte über einen kanonisch vorgeschriebenen Kreis nicht hinaustreten. Der Gegenstand war nicht freigegeben wie in der Lyrik. Schule und

Tradition wurden streng beachtet. Dafür waren allerdings die Gegenstände des kanonischen Kreises allgemein verständlich und formal so beziehungsreich gestaltet, daß sie auch uns ihren Inhalt meistens enthüllen.
Der allgemein verständliche Inhalt der chinesischen Bilder, auf die wir uns hier unter Vernachlässigung der sakralen Architektur und Plastik beschränken wollen, ist wohl durch zwei Faktoren nach einer bestimmten Richtung hin festgelegt Durch die kosmische Weltanschauung und durch die für jede Inspiration nötige Konzentration, die Einfühlung in die Natur, die möglichste Identifizierung mit dem zu gestaltenden Gegenstande, die wir allenthalben als selbstverständliche Voraussetzung finden, und von deren Übung uns zahlreiche Schilderungen berichten. Beides fehlte der europäischen Malerei prinzipiell, wenn auch Konzentration und Einfühlung bei uns ebenso selbstverständliche Voraussetzung für das Entstehen tiefer Werke sein mußte. Nur gab es dafür keine Schule und Tradition, jeder machte es nach eigenem Gutdünken, und Lionardos Ausführungen über seine Vorliebe für musikalische Begleitung beim Bildnismalen dünkte uns lange als etwas Absonderliches, während doch derartige stimmende Vorbereitungen in China gang und gäbe waren, wie wir es aus der Schilderung der Arbeitsweise des Kuo Hsi ersehen können (vgl. S. 89 f.). Mit reinen Händen und leichten Herzens setzte er sich

zur Arbeit, wie zu einem Gottesdienst. Er begann mehrmals von Neuem, selbst wenn die ersten Skizzen gut schienen. Dann erst schritt er zur Vollendung. Erst bei völliger Beherrschung des Pinsels, die immer wieder erobert werden mußte, bei unfehlbarer, durch oftmalige Wiederholung erzielter Treffsicherheit jedes Details und mit harmonisch gestimmtem Gemüte konnte der chinesische Künstler in einem Zuge ein Werk von ewiger Bedeutung malen und seine Seele auf die Seide schreiben, wie der Geiger sie auf den Saiten erklingen läßt. Und so wenig uns ein Grammophon diese einmal erklungene Seele wieder erklingen lassen kann, so wenig vermögen es die Reproduktionen nach Kopien der alten chinesischen Meister, von denen ja Originale nur ausnahmsweise vereinzelt noch ab und zu in japanischem oder chinesischem Besitz meist unzugänglich erhalten sind. Mit dieser Schwierigkeit hat auch die Inhaltsforschung zu rechnen. Bekommen wir aber in einer der wenigen europäischen öffentlichen oder privaten Sammlungen, die Originale von Meistern zweiten und dritten Ranges wie Cimelien hüten, ein solches zu sehen, so dürfen wir nicht glauben, daß es uns seinen Inhalt, seine Seele so ohne weiteres preisgibt, wie es der hastige Weltbürger von heute fordern zu dürfen glaubt. So billig gibt sich eine seelische Offenbarung, die vom Künstler sorgsam abgewartet und vorbereitet wurde, dem Beschauer nicht preis. Auch er setze sich vor das

Bild und versenke sich schweigend darin, auf daß es sich ihm — nicht beim ersten oder zweiten — aber vielleicht beim zehnten Male offenbare. Sonst beschränke er sich lieber auf die europäischen Malerwerke in den Galerien und komme dabei auf seine »gegenständliche« Rechnung.

Den objektiven, aus Zeit und Weltanschauung erwachsenen Inhalt können wir dagegen auch aus Reproduktionen annähernd ergründen.

Dieser kosmisch-religiöse Inhalt wurzelt in der Lehre vom Tao, und zwar ebenso in der urchinesischen, in der kosmischen Weltanschauung verwebten Taolehre, wie in der philosophisch vertieften Lehre des Laotse, im Laoismus. Die Chinesen sind das einzige Kulturvolk auf Erden, die eine — nicht abstrakt, sondern sinnlich — darstellbare Weltanschauung und Philosophie haben! Eine Weltanschauung, die so ganz mit den kosmischen Vorgängen verbunden und aus ihnen geschöpft ist, daß sie formal gestaltet werden konnte. Diese Weltanschauung ist harmonisch ausgewogen und konnte auch die Menschen harmonisch stimmen, so daß eine gegenseitige Harmonisierung stattfand, die den europäischen Kulturen fremd blieb. Die formalen Gesetze für den Ausdruck dieser Harmonie haben wir kennen gelernt. Das Auf und Nieder der Bewegung, die polaren Entsprechungen verkörpern den Geist des Tao. Er lebt auch im anspruchslosen Blumen- und Vogelbilde, wie in dem Abb. 40 wiedergegebenen des Tsien Siuan. Die bei-

den Tauben, deren am bunten Gefieder erkennbare männliche höher gestellt ist, verkörpern das yin und das yang, aber auch die Erde mit dem Fels, von dem sich der Amaranth in elastischen Bogen in die Höhe schwingt, sind Symbole dieser beiden Prinzipien und ihrer Vereinigung im Tao. Das ist das Tschi-yün, die durch das Kreisen des Lebensstromes erzeugte Bewegung, die erste der sechs kanonischen »Komponenten« der Malerei des Hsieh-Ho (vergl. S. 86). »Geist« war die erste Forderung der Malerei. Die Chinesen verstehen darunter den Grad der lebendigen Beseeltheit. Dieser Geist war anfangs etwas Objektives, durch die kosmische Lehre Gegebenes. So verstand ihn noch Hsieh-Ho, und stellte er sich auch im Bilde des Tsien Siuan noch dar. Die Tang-Maler und auch manche spätere Künstler wie Sesschu identifizierten sich mit der durch die kosmische Auslegung gegebene objektive Schönheit der Welt und kamen dabei auch auf ihre subjektive Rechnung. Erst die Zen-Sekte stellte den individuellen Geist, die Eigenseele als Forderung auf, und Sung-Schriftsteller wie Kuo-Hsi verstehen unter Tschi-yün den inneren Geist, und fordern ihn vom Maler. Künstler wie Mu-tschi wußten ihn mit wenigen Tuschflecken bildlich auszudrücken. Jeder Pinselstrich bedeutete ihnen ein Stück Seele. Ihre Deutung ist uns oft schwer möglich. Ein russischer Kunsthistoriker, der mehrere Jahre in Japan studiert hatte, erklärte mir, daß dieser Geist nur durch langjährigen Um-



gang mit Mönchen, die die Tradition bewahren, erforschbar sei. Er ist in jedem Pinselstrich niedergelegt und ist so tief und unfaßbar wie das Tao. Tiefstes Eindringen in die Natur des Gegenstandes, Eins werden mit dem Gegenstande, wird in allen Erzählungen vom Tao-Wesen der Künste als Hauptserfordernis hingestellt. Nicht nur der Holzschnitzer, auch der Fleischhauer leitet seine Kunst von seiner Einfühlung in den Sinn seiner zu behandelnden Materie her. Wie wichtig war es also für den Maler!
»Alte Bilder betonten die Seele mehr als die Form«, sagt ein chinesischer Schriftsteller der späten Zeit, »und strebten, eine Schönheit zu enthüllen unter und über dem, was äußerlich ist. So wendeten sie sich nicht an den gemeinen Geschmack. Modernen Bildern dagegen fehlt es, wenn sie auch ganz gut in der Form sind, an Tschi-yün.—Wenn Tschi-yün zuerst beobachtet wird, ergibt sich die Form von selbst und ohne Suchen.«
Ein solcher Seelenmaler war Mu-tschi, und er blieb unverstanden von seiner Zeit, um erst später in Japan als Hauptmeister der Sung-Zeit verehrt zu werden. Wie denn überhaupt neben dem westeuropäischen der ostasiatische Kunstkreis der einzige war, in dem große Individualitäten, Inhaltskünstler, unbehindert von der geistlichen und weltlichen Macht und vom Modegeschmack der Gesellschaft wachsen konnten. Zahlreiche Anekdoten erzählen von ihrem absonderlichen Leben, von ihrer einsamen Vertiefung in die Natur und

ihrer völligen Gleichgültigkeit gegen äußere Anerkennung, Ruhm und Ehren. Ihre taoistisch-buddhistische Weltanschauung hob sie über den Alltag höher empor, als es westeuropäischen Malern je gelingen konnte, Naturen wie Grünewald, Rembrandt, Michelangelo vielleicht ausgenommen.
Wiederholt sah ich mich bemüßigt, Vergleiche aus der Musik heranzuziehen, um formale Erscheinungen der ostasiatischen Malerei zu erklären. Die Verwandtschaft zeigt sich ebenso auch im Inhalt und wurde auch von anderer Seite hervorgehoben. B. Laufer weist darauf hin, daß die großen Tang-Maler in erster Linie Symphoniker waren und findet für Wang Weis Villeggiatur keinen besseren Vergleich als die Pastoralsymphonie Beethovens. Er meint, daß wir die chinesische Malerei richtiger einschätzen werden, wenn wir sie nicht mit unserer Malerei vergleichen, sondern als unserer Musik verwandt betrachten, weil die Chinesen die Malerei nicht wie wir behandeln, sondern malen, wie wir musizieren, indem sie die ganze Gefühlsskala des Menschentums mit dem Pinsel darzustellen bestrebt sind. »An Gedanken und Gefühlstiefe wetteifern die großen Tang-Meister in ihren symphonischen Kompositionen mit Beethoven, und in Linie und Farbe erreichen sie fast Mozarts ewige Grazie und Schönheit. Die Sung-Impressionisten spiegeln die kurzen romantischen Charakterstücke eines Schumann oder Grieg wieder, während viele von den Ming-Malern

und späteren Epigonen den seichten und unoriginellen Geist eines Mendelssohn oder die dankbaren Theatereffekte eines Meyerbeer offenbaren.« Dieser Vergleich erlaubt uns einen Analogieschluß auf die Inhaltsqualität vieler ostasiatischen Bilder. Der seelische Gehalt der Musik läßt sich bekanntlich nicht eindeutig bestimmen. Die Musik kann nur Gefühle ganz allgemeiner Art in uns wachrufen, die bei jedem nach seiner persönlichen Stimmung und vor allem je nach seiner musikalischen Schulung verschieden sein werden. Das Gleiche muß — stimmt der Vergleich — auch für den Inhalt der hier in Betracht kommenden ostasiatischen Bilder gelten. Sie lassen uns schlechtweg »Seele« fühlen, wie die Sonaten und Symphonien Beethovens, und deshalb lieben wir sie. Nur in bestimmten Fällen läßt sich diese Seele objektiv feststellen, wie im Bilde des Tsien-Siuan. Meistens können wir sie nicht mit Worten beschreiben, wohl aber erfühlen.

Beschreibung der Abbildungen

Die Farbtafeln

DIE weidenden Pferde von Nobuharu sind ein Meisterstück der Pferdedarstellung, der Gestaltung und Farbe. In Augenblicksbewegungen überaus lebendig gegeben, stellt jedes Tier einen anderen charakteristischen Moment von typischen Stellungen und Temperamentsäußerungen des Pferdes dar, so daß man das Bild auch »Die sieben Stellungen des weidenden Pferdes« benennen könnte. Das Schema der Anordnung ist ein schräg in die Fläche geschobenes Achsenkreuz. Drei Pferde haben, hintereinander gestellt, die Richtung in die Tiefe, die drei anderen nebeneinander gestellt, die Richtung nach vorne — das vorderste vereinigt beide Richtungen in einer drehenden Bewegung —, und das Fohlen sitzt als ruhender Schlußstein der Gruppe. Aber alle Pferde haben gleichzeitig durch ihre Kopfstellung eine gleiche Rotationstendenz im Sinne des Uhrzeigers. Durch diese sehr wohl überlegte Anordnung brachte der Künstler die aufgeregte Lebendigkeit in die Gruppe. Der Baum dient als ruhende Achse dieses Wirbels, der in den Terrainwellen allmählich ausklingt. Die »lebensvolle Bewegung« des Bildes (vergleiche Seite 86) wird durch die Farben erhöht. Das leuchtende Gelb zieht unser Auge sogleich in die Bildmitte hinein und findet einen prächtigen komplementären Kontrast im benachbarten Stahlblau; beide

Farben werden vom Rotbraun flankiert, und aus den Mischungen dieser drei Farben ergibt sich das Grün, Braun und Violett der Umgebung.
Wir Westeuropäer sind so sehr von der Wichtigkeit des dargestellten Gegenstandes durchdrungen, daß wir uns nur schwer zur Überzeugung durchringen können, daß ein Tier- oder Blumenstück künstlerisch einem Historienbilde gleichwertig ist, gleiche künstlerische Qualitäten bei beiden vorausgesetzt. In China hat diese voreingenommene Überschätzung der Menschendarstellung nie existiert. Um auch Anderer Meinung über solche Bilder zur allgemeinen Kenntnis zu bringen, sei eine Beschreibung L. Binyons von einem ganz ähnlichen Gegenstücke der hier wiedergegebenen Rosenmalve des Li Ti wiedergegeben: »Wie in der Landschaftsmalerei, so sind die Sung-Künstler im Malen einzelner Naturobjekte — Blumen und Vögel, oder beides vereinigt — hervorragend. Wir blicken in der europäischen Kunst vergeblich nach etwas aus, das der Vollkommenheit nahe kommt, womit jene solche Themen behandelten. Die Pflanzen- und Blumenstudien von Lionardo und Dürer, sind Wunder schöner Meisterschaft, bleiben aber Studien, eingegeben durch die weitgehenden Interessen und den Forschergeist dieser Männer. Bei dem großen Chinesen aber, wird ein blühender Zweig, sorgfältig abgepflückt und durch die Zeichnung gesteigert — der leere Raum ist ein ebenso wichtiger Faktor seiner Schönheit, wie die Zeich-

nung – Gegenstand eines Meisterwerkes. Es ist nicht nur eine Frage der Anordnung und Farbe, obwohl die Sung-Künstler darin unübertroffen sind, sondern einer von der europäischen völlig verschiedenen Weltanschauung. Gefühl für natürliche Schönheit, vereint mit einer Art verehrungsvoller Hingabe an das Leben der Dinge, schuf eine Kunst, die sich um die Dinge kümmert, wie sie wachsen und für sich bestehen, nicht losgelöst von ihrem eigenen Leben zum Gebrauch der Menschen. Die Blumen werden nicht als botanische Arten abgeschnitten und in Vasen gesteckt als Zimmerschmuck hingenommen, sondern als Symbole des unendlichen Lebens der Natur, die ihre zarten Blätter ausstreckt, die zittern, wie die vom Winde gekrümmten Stengel« (Giles, S. 122). Li Ti war einer der führenden Künstler der Sungzeit und stand an leitender Stelle in der Kunstakademie der südlichen Sung-Dynastie (1131 – 1162) in ihrer Residenz Anlin, dem heutigen Hangtschou. Das Bild ist auf Seide gemalt und befindet sich heute in Privatbesitz in Tokyo.

Pien Wendschin, der Schöpfer des auf einem fruchtbeladenen Quittenaste sitzenden Vogels, war ein Maler der Ming-Zeit und lebte im fünfzehnten Jahrhundert. Er war Hofbeamter und Maler von Blumen und Vögeln. Besonders gerühmt wird auch seine Meisterschaft in der Wiedergabe von dünnen und dicken Blättern mit ihren charakteristischen Biegungen, Krümmungen und Ein-

rollungen. Unsere Tafel rechtfertigt dieses Lob: Naturstudium und künstlerische Verarbeitung bilden eine Einheit, die das Kunstwerk wieder zur Natur macht. Das Bild ist auf Seide gemalt und befindet sich in Privatbesitz in Tokyo.
Der auf einem Ochsen dahingaloppierende Tendschin gehört in die Gruppe der in Japan nicht seltenen religiösen Traumbilder. Seines epiphanischen Ursprungs wegen galt dieses Werk des Kano Motonobu (1476—1559) früher als heilig und durfte nur nach Absolvierung bestimmter religiöser Zeremonien besichtigt werden. Die Erscheinung, die Kano Motonobu von Tendschin hatte, und im Bilde wiedergab, war allerdings etwas traummäßig sonderbar. Im Gegensatze zu den gewöhnlichen würdig-ruhigen Darstellungen dieses zum Gott der Kalligraphie und Schützer der Schulkinder erhobenen Kanzlers Sugawara no Midschizane, der um 900 lebte, erscheint er hier in einer nicht seiner Zeit entsprechenden höfischen Tracht, martialisch wie ein zum Kampfe stürmender Samurai. Diese gegenständliche Eigentümlichkeit tut jedoch dem Kunstwerk keinen Eintrag. Wir bewundern vielmehr den Maler, der das Absonderliche ganz natürlich zu gestalten wußte und der burlesken Verquickung eines auf einem Ochsen reitenden Offiziers jede Lächerlichkeit benahm. Auch die formal gestaltende Verwertung des ständigen Attributes des Heiligen, des Pflaumenbaumes, als gruppenrahmendes und flächenfüllendes

Mittel ist bewundernswert. In der Farbengebung war der Künstler durch die Tracht gebunden, hat jedoch in der Verteilung des Schwarz, Rot und Weiß sein Problem gesucht und es glücklich gelöst.

Die einfarbigen Wiedergaben

Abb. 2 und 3. Zwei chinesische sakrale Bronzegefäße des ersten nachchristlichen Jahrtausends. Beide Gefäße dienten für Weinopfer. Zwei Beispiele altchinesischer Sakralgefäße, deren Gebrauch in legendäre Zeiten hinaufreicht, und die als älteste Kunstdenkmäler Chinas durch den Po-ku-tu-lu (vergl. S. 16) überliefert sind. Ihre Ausstattung gibt uns daher eine Vorstellung von der ältesten historischen Ornamentik Chinas. Das Gefäß Yu hat eine seltene, bizarre Form, die einen Tiger, der ein Menschenkind säugt, darstellt. Das Gefäß Tsun ist dagegen ein Beispiel eines sehr häufigen Typus in Form einer Blumenvase. Beide Gefäße sind mit dem lei-wên, dem »Donnermuster«, runden und eckigen Spiralen, geschmückt, die an den griechischen Mäander erinnern, mit ihm jedoch nichts zu tun haben. Von diesem geometrisch geschmückten Grunde heben sich Schnörkel in Relief ab, die beiderseits der Mittellängsachsen symmetrisch angeordnet sind und die Teile des sogenannten Taotié, der Vielfraß-, richtiger Drachenmaske bilden. In folgerichtiger Fortführung dieser Drachensymbolik, von der im Text

S. 61 die Rede ist, sind die Gefäßgrate und Beine gezahnt, gefloßt oder geschuppt. Das Tsun hat außerdem vier gehörnte Drachen auf den vier Ekken des Mittelteiles, ferner Drachenmasken in der Mitte des zweiten Absatzes aufgesetzt, wogegen am Kopfe des Tigers ein Hsi, das ist ein junger Stier, aufgesetzt ist. Einzeldrachen schlängeln sich über die Oberfläche des Yu.

Abb. 4. Die hier wiedergegebene Tempelglocke gilt in Japan als die älteste der zahlreichen großen Glocken dieser Form, die von Korea nach Japan gebracht wurden. Sie ist 833 n. Chr. datiert. Fliegende Engel mit flatternden Schleifen in Flachrelief zieren den unteren, Knaufgruppen in Neunzahl in fein ziseliertem und ornamentalem Rahmen und Wolkenfries darüber den oberen Teil des Helmes. Die Glocken hatten keine eingehängten Klöppel, sondern wurden durch äußeres Schlagen zum Tönen gebracht.

Abb. 5. Links ein Spiegel aus Nickel, der dem kaiserlichen Hofe vom Horyudschitempel in Yamato geschenkt wurde und als Arbeit der Tang-Zeit gilt. Der Knauf symbolisiert den heiligen Weltberg der Inder, umflossen vom Weltmeer, aus dem die vier Gebirge der vier Himmelsrichtungen emporragen, die mit Palmen bewachsen und mit je einem Tierpaar bevölkert sind. Auf einem der Berge sitzt am Strandfels eine Gottheit (Kwannon?). Zwei Gottheiten, die eine in einem Segelschiffe, die andere auf einer Schildkröte,

schwimmen auf dem Wasser, das von Wasservögeln belebt ist. Der rhythmisch-harmonisierte Linienfluß zeugt von der unübertrefflichen Höhe der Metalltechnik und der Zierkunst der Tang-Zeit. Die Metallspiegel gehörten zu den verbreitetsten Gebrauchsgegenständen in Ostasien und dienten sakralen wie profanen Zwecken. Ihr Dekor ist sehr mannigfaltig und gibt uns wichtige Aufschlüsse aller Art. Am bekanntesten sind bei uns die sogenannten Traubenspiegel als Zeugen des hellenistisch-baktrischen Einflusses in China zur Zeit der Han-Kaiser.

Rechts eine Schale aus geschnittenem Lack, die den Namen des Dschang Dscheng, eines der berühmtesten Lackkünstler der Yüanperiode (1280 bis 1367), trägt. Die Technik des geschnittenen Lacks ist sehr schwierig. Viele Lackschichten, oft rote mit schwarzen wechselnd, werden übereinander aufgetragen und poliert, dann wird das Muster mit kleinen Messern und Sticheln ausgeschnitten. Die große Sprödigkeit des Stoffes verlangt große Übung und läßt diese Arbeiten meist hart in der Zeichnung erscheinen. Dschang Dschengs Kunst erreichte trotzdem eine Freiheit des Schnittes, die seine Werke Holzschnitzereien ähnlich machten. Dieser rhythmische Fluß der Zeichnung zeichnet auch die hier wiedergegebene Schale aus, deren Fläche ganz mit Leben erfüllt ist.

Abb. 6 u. 7. Zwei reliefierte Steinplatten vom sogenannten Grabmal der Familie Wu. Diese aus



mehreren Grabkammern bestehende Anlage liegt im Süden der Provinz Schantung und stammt aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts nach Christo. Die Kammern hatten die Gestalt kleiner Häuschen, die aus zwei Seitenwänden, einer Rückwand und dem Dache bestanden, während die Vorderseite offen war. Diese Grabkapellen dienten zur Aufstellung der Totenopfer, die Gräber lagen dahinter. Vor der Grabanlage stehen noch heute zwei Pfeiler. Diese und die Innenwände der Kapellen waren mit Inschriften und figuralen Friesen geschmückt, die durch Aufrauhung des Grundes hergestellt sind, so daß von der blanken Steinfläche nur die Figuren ausgespart blieben.

Die Abb. 6 wiedergegebene Platte zeigt in der obersten Reihe einen Wagenlenker, der mit dem abgebrochenen Wagendach seinen verwundeten Herrn schützt, während der feindliche Fürst mit zwei Begleitern herantritt, um ihn ob seiner Treue zu loben. In der mittleren Reihe ist das Attentat auf Tsin Schi-huangti dargestellt (vergl. S. 13). In der untersten Reihe sind die beiden mythischen Begründer der chinesischen Kultur Fu hsi und Nü Wa zu sehen (vergl. S. 12).

Die andere Platte illustriert die Auffindung eines der neun heiligen Bronzegefäße (ting) im Ssuflusse. Ein aus dem Topfe emporzischender Drache beißt das Seil durch, die Seilzieher fallen auf den Rükken, und das Gefäß versinkt für immer in den Fluß, — mit ihm die Hoffnung des Tsin Schi hu-

angti, durch Besitz des heiligen Gefäßes die Herrschaft über China dauernd an sich und seine Nachkommen zu binden. Der große Wert aller dieser Grabkapellenplatten aus der Han-Zeit, deren älteste aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. stammen, besteht in ihren überaus reichen Aufschlüssen über die älteste chinesische Kultur. Wir lernen daraus nicht nur die Vorstellung vom altchinesischen Götterkreise kennen, sondern werden über das höfische und kriegerische Leben der Chinesen der Han- und vorausgegangener Dschou-Zeit anschaulich unterrichtet. Es sind Umrißzeichnungen, die trotz der beschränkten Möglichkeiten ungemein lebendig und charakteristisch wirken. Sie lassen uns auf die Form der alten, zerstörten Palastmalereien der Dschou- und Hanzeit schließen (vergl. S. 50).

Abb. 8. Eines der sechs Lieblingspferde des Tang-Kaisers Taitsung (627—650), die er als Prinz in Schlachten geritten hat und die auf sechs Steinplatten vom Bildhauer Yu king schu lebensgroß gemeißelt und am Grabmal des Kaisers aufgestellt wurden. Die Pferde zeichnen sich durch ihre lebensvolle Realistik aus und sind kunsthistorisch umso wertvoller, als sie ganz vereinzelt erhaltene Denkmäler nichtbuddhistischer, altchinesischer Großplastik sind, die beweisen, daß die Bildhauer der Tang-Zeit es an realistischem Können mit jedem europäischen Meister der Antike oder Renaissance aufnehmen konnten.

Abb. 9. Diese alte Ansicht des Tofukudschi gibt



uns eine Vorstellung von den japanischen Kloster-anlagen. Das Kloster mit seinen Tempeln ist ganz den Vorschriften des Feng-schui entsprechend angelegt (vergl. S. 22). Am Fuße einer schützenden Gebirgskette gelegen, wird es seitlich auch von vorspringenden Hügeln geschützt, und ein herabströmender, mehrfach überbrückter Bach trägt das Geröll des Gebirges zu Tal. Die Feng-schui-Pagode und Aussichtspavillons betonen die enge Verbundenheit mit der Natur.

Abb. 10. Die Abbildung gibt nur eine schwache Vorstellung von der Wirkung dieser Architektur, weil ihr die Farben fehlen. Man muß sich die bunte Harmonie der weißen Marmortreppe und -balustraden, der rotlackierten Bauhölzer, der braungolden patinierten Holzgitterfenster mit dunklem Hintergrund, der hellgrünglasierten Dächer, der dekorativen Bronze- und bunten keramischen Glasurgefäße eingebettet in das Grün der Kiefern und Laubbäume vorstellen, um die heitere Farbenpracht dieser Anlagen mit stets neuen überraschenden Wirkungen zu ahnen.

Abb. 11. Die zwei Türme zeigen zwei verschiedene Pagodentypen (vergl. S. 27).

Abb. 12. Dung-Huang-Si, der östliche gelbe Tempel liegt zwei Kilometer nördlich von Peking und und wurde 1651—1653 für den Dalai Lama, das Oberhaupt der tibetischen Kirche erbaut, als dieser den ersten Mandschuherrscher besuchte, um dessen Oberhoheit anzuerkennen. Aus dieser großen

Tempelanlage zeigt die Abbildung die Halle der Himmelskönige, ein Breithaus mit weitvorspringendem, auf Säulen ruhendem Dach. Säulen, Türen und Fenster sind aus Holz und rot angestrichen. Abb. 13. Das Horyudschi-Kloster wurde 607 nach Christus von der Kaiserin Suiko Tenno und dem Kronprinzen Shotoku Taishi gegründet. Kondô, Dschumon (Haupttor) und die umliegenden Klosterbauten sind entweder noch von der ursprünglichen Bauanlage vorhanden oder Bauten vom Anfang des achten Jahrhunderts. Sie sind also die ältesten noch vollständig erhaltenen Holzbauten auf Erden. Der Stil, wird auf den unter den »Sechs Dynastien« in China herrschenden Tempelstil zurückgeführt, der Japan durch das Königreich Kudara in Korea vermittelt wurde. Da weder in Korea noch in China ein so alter Tempel erhalten ist, eignet ihm besonderer Denkmalswert. Die Säulen und Kapitelle sind zinnoberrot, die Balustraden und Fensterteilungen grün gefärbt. Im Inneren waren die Wände mit den berühmten Wandmalereien geschmückt, deren Reste heute eines der wichtigsten Denkmäler altbuddhistischer Monumentmalerei in Ostasien bilden. Die Pagode ist fünfstöckig und von besonderer Konstruktion. Abb. 14 und 15. Dieser Buddhatempel gehört zur Ahnentempelanlage Zuiryudschi in Schimoseki und wurde nach einem chinesischem Vorbilde gebaut und 1659 vollendet. Der Bau gilt als Höhepunkt der buddhistischen Baukunst in Japan in

der frühen Tokugawa-Zeit. Die Deckenkonstruktion des Innern zeigt die japanischen Kapitelle, masugumi, übereinandergelegte Gabelbalken, die durch beständiges Vorkragen immer weitere Stützflächen bilden und die bis zu sieben übereinandergelegt und kreuz- oder sternförmig durchkreuzt werden, so daß sie allseitige Stützen bilden – echte Erzeugnisse der Holzbautechnik und an indische Holzformen ebenso erinnernd, wie die zwischen der zweiten und dritten Balkenreihe eingezogenen ornamentalen Stützblöcke.

Abb. 16. Dieser Torbau stammt ebenso wie einer der Tempel des Hongwandschi vom Schloß des Toyotomi Hideyoschi in Momoyama, von wo sie 1632 in das Kloster übertragen wurden. Die Teilansicht zeigt die reichen Holzschnitzereien, womit die Zwischenräume zwischen den Balken ausgefüllt werden. Ein Vergleich mit Abb. 5 allein zeigt schon, daß gewisse Gestalten wie Tiere, Pflanzen und Wolkenbänder stets wiederkehren. Sie wurden unzählige Male wiederholt, aber stets in neuer Zusammensetzung, der Umgebung und Bedeutung entsprechend immer wieder anders harmonisiert. Die Noten blieben die gleichen, ihre Musik aber war unerschöpflich.

Abb. 17. Die Tempelanlage des Daigodschi wurde 1598–1606 erneuert. Die Halle ist ein Beispiel für die an die nationale Palastarchitektur sich anlehnende, von chinesischem Einfluß freie Tempelbaukunst Japans. Auch die Bezeichnung »Schin-

den« ist dem Palaststil der Fudschiwara-Zeit entnommen. Die Halle ist das Vorbild eines edlen japanischen Innenraumes. Der Fußboden ist mit Matten belegt. Die linke Wand wird durch bemalte Schiebewände (Fúsuma), die rechte durch Fensterschiebewände (Schodschi), die sich auf die Veranda öffnen, gebildet. Am oberen Ende des Schodschi befindet sich regelmäßig eine Nische mit niedriger Bank. Im Hintergrunde, an der festen Wand, sehen wir links das Dschigai dana mit einer »Nebelstreifen-Borte«, rechts das Tókonomá, die geweihte Nische des Hauses oder Tempels, in der bei religiösen Handlungen ein Kakemono mit Heiligendarstellung und ein Opfertisch mit Sakralgefäßen aufgestellt wird, wogegen im Hause bei Empfang eines Besuchers dieser durch ein besonders für ihn ausgewähltes Bild geehrt wird.

Abb. 18 und 19. Buddhistische Felsskulpturen in den Grotten von Yünkang und Lungmen. Wie in Indien bereitete auch in China die buddhistische Bevölkerung mit den Kaisern an der Spitze den Gottheiten Felsgrotten als Tempel und bedeckte die Wände mit Götterfiguren. Die berühmtesten sind die Grotten von Yüngkang und Lungmen. Die Höhlen von Yüngkang befinden sich am Berge Wudschou im gleichnamigen Flußtale, westlich von Tatungfu, der einstigen Hauptstadt der Wei-Kaiser, im äußersten Norden von China, Provinz Schansi, schon jenseits der Mauer. Ihre Herstellung fällt in die Zeit von 414–524 n. Chr.

Als sich die Wei-Kaiser, im Norden von Feinden bedroht, in das geschützte Loyang, die einstige Han- und spätere Tang-Residenz, in der Provinz Honan zurückzogen, wurden die Grottenbauten im Tale des Y-Flusses bei Lungmen begonnen und später unter den Tang-Kaisern fortgesetzt (500–750). Neben diesen zwei großen Höhlenanlagen gibt es noch mehrere andere aus dieser Zeit, auch im südlichen China, ferner zahlreiche aus späteren Jahrhunderten. Yüngkang und Lungmen geben uns also eine Vorstellung von der Entwicklung der chinesisch-buddhistischen Plastik vom fünften bis ins achte Jahrhundert. Die Gestalten stammen aus Indien, die Form ist chinesisch. Handelt es sich bei diesen Riesenwerken auch meist nur um handwerkliche Durchschnittsarbeit, so sind sie entwicklungsgeschichtlich doch sehr aufschlußreich. Typen, wie der obere Buddha auf Abb. 19 mit seiner blockmäßigen, in drei Stufen zurückweichenden Massigkeit, weisen ebenso wie die Toribuschi-Trinität in Japan (Abb. 21) auf Vorbilder in der buddhistischen Tempelplastik Chinas zur Wei-Zeit hin. Dagegen zeigen die Buddhas mit gekreuzten Beinen eine an unsere Spätgotik anklingende preziöse Zierlichkeit. Ein Blick auf die beiden Abbildungen lehrt uns, daß hier verschiedene Buddhatypen, deren Stellungen sich kanonische Geltung errungen hatten, die aber verschiedene Entwicklungsstufen vertreten, gleichzeitig nebeneinander aus dem Fels gemeißelt wur-

den. Wir bemerken also, daß in dieser kirchlichen Plastik des fernen Ostens eine gleiche Auswahl schon feststehender Gestalten stattfand, wie in der christlichen Kunst des Mittelalters in Europa.
Abb. 20. Lohan aus gebranntem, farbig glasiertem Ton. Der Körper ist gelbweiß, Gewand und Sockel sind grün und dunkelgelb glasiert. Das Erscheinen dieses Lohan und mehrerer seiner Genossen in Europa im Laufe des letzten Jahrzehnts, war eine der größten Überraschungen. Neues Licht fällt durch sie auf die Entwicklung der chinesischen Plastik in der Sungzeit, die vorher völlig im Dunkel lag. Diese aus verborgenen, schwer zugänglichen Grotten bei Itschu, Provinz Tschihli, stammenden Buddha-Apostel in verschiedenen Stellungen, durchwegs aus gebranntem Ton, mit den San tsai, den drei heiligen Farben der Tang-Periode glasiert, sind Denkmäler der chinesischen Sung-Plastik, die sich damit als ebenso unerreichbar hochstehend erweist, wie die Sung-Malerei. Durch ihre Auffindung wurde auch die auffallende Entwicklung der japanischen Plastik in der Kamakura-Zeit erklärt, der die chinesische Sung-Plastik Vorbild war (Vergl. Abb. 30). Der Fortschritt gegenüber der Tang-Plastik und ihrem japanischen Spiegelbilde, der Naraplastik, besteht in der Erreichung größter formaler Freiheit unter Einhaltung der strengen, durch Tradition und Heiligkeit des Gegenstandes vorgeschriebener gestaltlichen Gebundenheit. Der Lohan sitzt in der üblichen Samadhi –, der Ver-



senkungsstellung, doch die Handhaltung ist gelöst, das Gewand vom Körper emanzipiert, bei größter Beruhigung durch Faltensymmetrie frei und von eigenem, stofflichem Leben erfüllt, der Gesichtsausdruck von unerhörter Energie, der Kopf eines geistigen Kämpfers, der sich nicht mit der passiven Versenkung begnügt, sondern durch sie zur Erkenntnis durchzudringen sucht, in deren Erreichung er jeden Augenblick siegreich aufblicken kann. Jeder dieser, heute in europäischen und amerikanischen Museen und Privatsammlungen verstreuten Lohans, ist die Manifestierung eines neuen Moments dieses Erkenntniskampfes. Hier ist die indisch-buddhistische Gleichförmigkeit des Samadhi völlig überwunden und durch die Sung-Meister zu individuellen, höchsten Erkenntnisanschauungen emporgeführt.

Abb. 21. Die Trinität besteht aus Buddha und den beiden Bodhisatvas Kwannon und Seischi und wurde laut einer Inschrift auf der Rückseite im Jahre 623 n. Chr. zum Andenken an den zwei Jahre vorher verstorbenen Prinzen Schotoku Taischi, den großen Förderer des Buddhismus in Japan errichtet. Die Basis bildet ein hölzerner Unterbau, der ähnlich dem Tamamuschischreine mit Malereien geschmückt war. Der gesamte Aufbau ist architektonisch und linear geschlossen. Der Buddha bildet mit dem Sockelüberwurf eine pyramidale Masse, die in drei Absätzen aufwärts und rückwärts weicht. Die rein lineare Dynamik

der Throndecke beruhigt sich nach oben und kontrastiert mit der weltentrückten Ruhe des Antlitzes. Durch die beiden Nebenfiguren wird die Dreizahl gebildet, die das ganze Bildwerk beherrscht. Sie stehen auf Lotosblüten und halten Kugeln in der Linken. Ihr Gestus der Rechten bereitet auf den mächtigen Gestus Buddhas hin, dessen Entrücktheit bei den zwei Vermittlern zwischen Jenseits und Diesseits etwas gemildert erscheint. Die Toribuschi-Trinität ist ein glücklich erhaltenes Meisterwerk der archaischen buddhistischen Plastik in Japan.

Abb. 22. Kokuzo Bosatsu im Museum zu Nara (früher im Kondo des Horyudschi). Vielleicht Verkörperung des Bodhisatva Akasagarbha. Im Gegensatze zur Blockmasse des Toriwerkes auf Abb. 21 säulenmäßig aufgebaut, brachte diese wahrscheinlich aus Korea stammende Statue eine neue formale Erscheinung nach Japan. Die Rechte streckt sich dem Beschauer entgegen, während die Linke eine Flasche, ein verbreitetes buddhistisches Weihegefäß, hält. Ein im fünfseitigen Sockel befestigter Bambusstab trägt den Heiligenschein. Die bronzene Stirnkrone, die sie auf anderen Abbildungen trägt, wurde für diese Aufnahme abgenommen, so daß der Haarknoten sichtbar wurde. Das Gewand fällt archaisch streng gefaltet in rhythmisch geschwungenen Kaskaden bis zum Sockel und löst die säulenhafte Starrheit in Bewegung auf. Auch hier wiegt die abstrakte

Form vor, ist aber nicht mehr, wie in der Tori-Trinität, als leblose Masse durch abstrakt-symbolische Mittel göttlich belebt, sondern läßt ihre Göttlichkeit schon als eine lebendig in ihr pulsierende Seele ahnen.

Abb. 23. Diese den künftigen Buddha Maitreya (jap. Miroku) darstellende Statue wird wegen ihrer Ähnlichkeit mit der Kwannon mit dem Wunschkleinod (Nyoirin) häufig so genannt und mit ihr verwechselt. Der Typus ist in der japanischen Plastik überaus beliebt. Hier ist der Begriff des rundplastischen Körpers schon erfaßt, dieser aber noch nicht von atmendem Leben durchpulst. Die Masse des Faltenwerks scheidet sich noch rein von der Körpermasse, die sich aber als organischer Bau auch unter ihrer Hülle durchsetzt und mit dem nackten Oberkörper wie eine Blume aus dem Kelche emporblüht. Die Körperteile sind plastisch der Tiefe nach angeordnet. Arme und Beine sind in harmonischen Bewegungsfluß gebracht. Archaistische Reste, wie die über die Schultern herabfallenden in Voluten endigenden Haarsträhne und das regelmäßige Faltenwerk verbinden sich also mit neuen Entwicklungsausblicken.

Abb. 24. Die Figur hat die herkömmliche Stellung des Maitreya (Miroku), ist aber schon lebensvoll menschlich aufgefaßt und mit realistisch gefaltetem Umhang versehen. Der Gewandstil entspricht mit seinen Stegen und tiefen Furchen der Eigenart der Kanschitsutechnik (vergl. S. 39).

Abb. 25. Die Tonstatue des Bonten (Brahma) ist die rechte Begleitfigur der Fukukensaku Kwannon im Sangatsudô des Todaidschi in Nara. Ihr Gegenstück ist Taischakuten (Indra). Die Hauptfigur ist aus Kanschitsu, die beiden Trabanten aus Ton. Gegenüber den älteren Bodhisatvas der Suiko-Periode, die kaum noch ein menschliches Regen zeigen, sind diese Werke der Nara-Periode schon menschlich in Bekleidung und Haltung. Sie tragen die einfachen, langärmeligen, zeitgenössischen, chinesischen Gewänder unter Verzicht auf überflüssiges Beiwerk. Die Körperformen sind möglichst gerundet, Gesicht und Hände zeigen weibliche Anmut von sinnlichem Reiz. Der Rhythmus des Faltenwurfes erhöht diese Wirkung.

Abb. 26–28. Drei für die Nara-Periode (710–794) und ihre nächste Folgezeit charakterstische Meisterwerke, äußerlich ähnlich und doch jedes von eigener Art. Alle drei Gestalten zeigen die vollen runden Formen der Nara-Plastik, doch finden wir, von Abb. 26 zu Abb. 27 übergehend, eine deutliche Steigerung der Rhythmisierung des Linienflusses, während am Buddha Abb. 28 auf die geistige Vertiefung das Hauptaugenmerk gerichtet war.

Abb. 29. Schikku gan dschin, der Herr des Himmels des Verlangens (Kamadhata), der indische Vadschrapani, hält in der Hand das Kindô schyô (Zepter aus Goldbronze), das er zu schwingen scheint, um von allen Himmeln Besitz zu nehmen.

Die Gestalt wirkt wie eine Verkörperung der zur Weißglut erhitzten Raserei. Die scharfen Kurven des umschlingenden Schals symbolisieren seine innere Ekstase und verstärken den Paroxismus des Gesichtsausdruckes, der trotz seiner Verzerrung mit magischer Gewalt auf den Beschauer wirkt.

Abb. 30. Die Bildnisstatue des Tschien-tschen, eines buddhistischen Priesters aus China, der um die Mitte des achten Jahrhunderts nach Japan kam und sich dort großes Ansehen erwarb, ist zunächst ein technisches Unikum, da sie aus Papier hergestellt ist, das offenbar in feuchtem Zustand geknetet wurde. Das Bildnis wird einem Schüler des Meisters, dem Priester Ssuto, zugeschrieben und zeigt bei noch einfacher Kleidbehandlung Meisterschaft in der Bildniskunst. Selten finden wir, selbst in Ostasien, den verinnerlichten, ganz Geist gewordenen Menschen so überzeugend lebensvoll dargestellt.

Abb. 31. Holzstatue des Vasubandhu von Unkei, datiert 1208. Kôkei und seine beiden Schüler, sein Sohn Unkei und Kwaikei, gelten bei den Japanern als Begründer des plastischen Stils der Kamakura-Zeit, der den leeren Klassizismus der Fudschiwara-Periode durch einen wieder von China her angeregten lebendigen Realismus verjüngte. (Vergl. Text zu Abbildung 20.) Die beiden indischen Mönche werden in Japan als Patriarchen der Hossosekte verehrt. Vom Gewande gilt das Gleiche, wie für den chinesischen Lohan, Abbil-

dung 20. Es ist in seiner Stofflichkeit und seinem Volumen ebenso verstanden, wie in seiner bekleidenden Funktion. Das Antlitz zeigt die selbstbewußte Geistigkeit des ehrwürdigen Priesters, jene religiöse Geistigkeit, die alle würdigen Patriarchen geistlichen Standes bis heute als gemeinsames Merkmal auszeichnet. Wie Asangha trug auch Vasubandhu eine Urne auf der flachen Linken.

Abb. 32. Die Kaiserin Nakatsu hime no Mikoto ist die Gattin des Schinto-Gottes Hatschiman. Das Bildwerk zeigt, daß die Porträtauffassung der frühen Fudschiwara-Zeit mit ihrer eigentümlichen Pose und den weiten verhüllenden Gewändern auch die konservative Schintoplastik durchdrungen hat. Schin-to, das heißt Weg der Götter, war der national japanische Natur- und Ahnendienst, der in Japan neben dem eingeführten Buddhismus dem Butsu-to, das heißt Weg Buddhas, seine Bedeutung behauptete. In den Schinto-Tempeln waren Ahnenbilder aufgestellt, die zum Teil göttliche Verehrung genossen.

Abb. 33. Bildnis von Tamayorihime no Mikoto. Bemalte Holzskulptur der Mutter des Dschimmu Tenno im Takemikumari Dschinscha, einem Schintotempel in Yoschino, Provinz Nara. Datiert 16. Oktober 1251. Die Frau ist mit der höfischen Tracht der Kamakura-Zeit bekleidet, obwohl ihr Leben weit zurück lag. Ihr Kostüm ist also anachronistisch. Allein die feierliche Tracht der japanischen Ritterhöfe, ein Gegenstück zur

altspanischen, von Velasquez verewigten Hoftracht der Frauen, erschien für die Tempelbilder des Schintodienstes besonders geeignet. Ein Vergleich mit gemalten Bildnissen jener Zeit zeigt jedoch, wie meisterhaft es der Künstler verstanden hat, die schwere Stoffmasse mit ihren Falten in rhythmische Bewegung zu bringen. Auf breiter Basis erhebt sich die Masse in natürlichem Fluß, wie eine Meereswoge, deren Auf- und Abbewegung auch hier zum Ausdruck kommt.

Abb. 34. Die Mandaras sind buddhistische Heiligenbilder, die meist auf Seide gemalt wurden und dann häufig als Kirchenfahnen dienten aber auch als Wandmalereien und Felsskulpturen vorkommen. Mit ihrer repräsentativen Art sind sie den christlich-mittelalterlichen Mosaiken und Wandmalereien vergleichbar. Wie dort Christus von Maria und Johannes, den Aposteln, Heiligen und Stiftern flankiert wird, pflegt hier Buddha Sakyamuni oder Maitreya, der kommende Buddha zwischen zwei bis vier Bodhisatvas und einer, je nach der Sekte variierenden, Auswahl von Jüngern, Arhats oder Patriarchen zu thronen. Die Bilder waren gleichsam Glaubensbekenntnisse der verschiedenen buddhistischen Sekten in Zentralasien, China und Japan. »Kuscha Mandara« bedeutet den Inbegriff der Heiligengestalten der Kuscha-Sekte, einer der sechs alten Sekten von Nara. Dargestellt ist Buddha zwischen Mondschu (Mandschusri) und Fugen (Samantabhadra),

ferner den am Rande stehenden Bonten (Brahma) und Taischakuten (Indra), umringt von zehn Priestern, die wohl als Patriarchen der Sekte anzusehen sind. Die vier Himmelskönige stehen in den Ecken. Die statische, sakral-repräsentative Komposition des Bildes geht auf die indobuddhistische Kunst zurück, die selbst wieder hellenistisch-persische Anregungen verwertet hat. Wir haben hier also ein Denkmal der japanisch-buddhistischen Sakralmalerei vor uns, das, obwohl jüngeren Datums, die alte strenge Form der Nara-Zeit beibehalten hat und das uns daher als Maßstab für die weitere Entwicklung der japanischen Sakralmalerei dienen kann.

Abb. 35. Buddha im Kreise seiner Schüler. Szene aus dem Kwako-Genzai-Ingwa Kyô, einer japanisch-buddhistischen Bildrolle vom Jahre 735. Die Rolle ist ein Beispiel für die Vorläufer der Langrollen, der Makemonos. Sie zeigt, daß schon die alten buddhistischen Schriftrollen ähnlich wie die altchristlichen illustriert wurden, ein Brauch, der sich allmählich auch für Schriftrollen profanen Inhalts einbürgerte, bis schließlich der Text, als bekannt vorausgesetzt, weggelassen wurde. Während die chinesischen Bilderrollen ihre Gestalt von den alten Palastfriesmalereien übernommen haben mögen, stammt das japanische Ye-makimono von diesen illustrierten Schriftrollen, mit denen auch ein eigener Malstil, das Yamato-ye, in freier Übersetzung das Japanbild,

so genannt nach der gleichnamigen Provinz, in der diese Art zuerst gepflegt wurde, verbunden war. Hier setzte also die national japanische Malerei ein, die, unabhängig von der indisch-buddhistischen und chinesischen Tradition ihre eigenen Wege ging (vergl. S. 104). Schon in dieser frühen Rolle zeigt sich ihre Eigenart, eine urwüchsig-humorvolle Realistik, die nur ausnahmsweise zu fremden, vorgebildeten Gestalten greift, wie etwa in den herabschwebenden Engeln. Ein Vergleich mit dem Kuscha Mandara zeigt den Unterschied. Dort repräsentative sakrale Steifheit und Feierlichkeit, hier naive Sachlichkeit mit humoristischer Detailcharakteristik. Die Palette setzt sich aus leuchtenden Lokalfarben zusammen. Die buddhistischen Erzählungen werden mit japanischen Gestalten illustriert: Häuser, Möbel, Tiere und Menschen sind japanisch. In wenigen Jahrhunderten gelangte diese Malerei zu den virtuosen Illustrationen der japanischen Heldenromane und Liebesgeschichten.

Abb. 36. Schriftrolle und Juwelenzepter sind die ständigen Attribute Mandschusris, der die Macht der Schrift, der Inspiration und göttlichen Auslegung (dharma) symbolisiert. Mit Fugen, der die Macht der kirchlichen Organisation und der Gemeinschaft der Heiligen (sangha) darstellt, verkörpern sie die »Drei Kostbarkeiten«, Buddha, Gesetz und Kirche, unserer Trinität vergleichbar. Die Figur verbindet japanische Verfeinerung mit einer

an Wu Taotse erinnernden Kraft des Pinsels. Die Anordnung der Masse, der Glieder sowohl, wie der Falten, ist meisterhaft. Bewegung und Gegenbewegung, Auf und Nieder sind zum harmonischen Ausgleich gebracht. Die starke Faltenbewegung und die Körpermitte verebbt in den großzügigen Kurvaturen des Umrisses.

Abb. 37. Das Bild hat ein Gegenstück in einer Winterlandschaft im gleichen Tempel. Es ist wahrscheinlich eine Kopie der Sung-Zeit nach einem Original des großen Landschafters der Tang-Periode. Ein Defilé zwischen schroffen Felstürmen, durch das ein Wildbach braust. Das Auf und Nieder der Bewegung tritt schon in den Felstürmen in die Erscheinung, deren letzter das ungehemmte Empor, der mittlere beide Richtungen, der vorderste durch die herabhängende Pflanze – das schroffe Abwärts symbolisiert. Dieser Bewegungskontrast wird von der Baumgruppe in kleinerem Maßstabe im gleichen Sinn wiederholt. So tritt der Geist dieser Gebirgslandschaft formal in die Erscheinung. In der Baumgruppe ist der Kampf ums Dasein beschrieben, den die organischen Wesen in dieser Wildnis gegen die Kräfte der Natur durchkämpfen müssen.

Abb. 38 ist nach der späteren Inschrift, die den oberen (hier fehlenden) Rand einnimmt, das Bildnis des Lu Tong-pin, eines berühmten taoistischen Gesetzgebers, der dem Kreise der acht Unsterblichen eingereiht wurde. Als Maler wird in

der Inschrift Teng genannt, der den Tang-Kaiser Hitsung 881 auf seiner Flucht nach Szetschuan begleitete. Demnach wäre das vorliegende Bild ein Original der Tang-Zeit. Lu Tong-pin lebte in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts und starb etwa hundert Jahre vor der Entstehung dieses Bildnisses. Er ist hier noch nicht als Unsterblicher mit den Attributen dieser Heiligen gemalt, da er erst später als solcher erklärt wurde, sondern als gewöhnlicher Mensch. Da uns nichtbuddhistische Originale aus der Tang-Zeit bis heute fehlen und noch kein authentisches Original des Wu Taotse bekannt ist, kommen als Vergleichsmaterial für die Auffassung des Bildnisses nur einige alte Kopien des elften und zwölften Jahrhunderts auf Stein nach Originalen des Wu Taotse in Betracht. Diese Bildnisse des Konfuzius zeigen in der Haltung, der Gewandbehandlung und Auffassung des Antlitzes die gleiche Art von unübertrefflicher Größe und Würde, deren Schöpfer Wu Taotse gewesen ist. Der Pinselstrich ist sich aller Wirkungsmöglichkeiten bewußt: Von der feinstrichigen Behandlung des Gesichtes und des Bartes schwillt er zu der kräftig-breitspurigen Faltenzeichnung des Gewandes an, dem Arme und Hände wiederum in feiner Zeichnung entwachsen.

Abb. 39 ist die Darstellung eines Rebhuhnpaares am Boden zwischen Pflanzen und Blumen, die von Schmetterlingen und Insekten umflattert werden. Ein Beispiel aus der Tang-Zeit für die

Kategorie »Blumen und Vögel« (vergl. S. 67). Das Bild ist anonym und wurde weniger wegen einer beigefügten alten Notiz, die es als Tang-Malerei bezeichnet, als wegen der jener Periode eigentümlichen Qualität des Papiers und seiner Appretur, sowie wegen der Maltechnik dieser frühen Zeit zugewiesen (Ars Asiat. I., S. 15 f.). Die Technik zeigt den der Tangzeit eigentümlichen Doppelkontur. Die Schäfte der Bäume und Stengel der Pflanzen werden mit zwei parallelen Strichen gezeichnet, die Zwischenräume mit Farbe angefüllt, und das Detail wieder mit feinen Tuschstrichen eingezeichnet. Auch die Vögel zeigen die charaktersierende Technik der Tang-Zeit. Sie sind mit anatomischer Treue und sicherer Erfassung ihres Wesens und ihrer eigentümlichen Bewegungen gegeben und mit gleicher zeichnerischer Exaktheit und Härte durchgeführt, wie Dürers Tierzeichnungen. Die Farbenskala bevorzugt düstere, braune und blaugrüne Töne mit dunkelroten, weißgeränderten Blüten.
Abb. 40 ist ein signiertes Werk des Tsien Siuan eines Zeitgenossen des durch mehrere Werke bekannten Tschao Meng-fu. Beide Künstler bildeten sich noch in der Sung-Zeit aus und stehen am Übergang dieser zur Yüanperiode. Aus den Felsritzen wachsen goldgelbe und rosafarbene Chrysanthemen empor, deren zarte Farbtöne sich mit jenen der Blätter vermischen. Darüber erheben sich mit kühnem Schwung Amaranthusblü-

ten, deren höchste dunkelrot gefärbt ist. Darunter das Taubenpaar, das Weibchen am Boden, der gurrende, in buntem Federschmuck schillernde Täuberich darüber – das weibliche und männliche Prinzip, yin und yang, in Tier- und Pflanzenwelt dargestellt. Gegenüber dem vorigen streng sachlichen Tang-Werk sehen wir hier ein von naturphilosophischem Geist erfülltes Tier- und Pflanzenbild der Sung-Zeit. Wie das vorige Bild aus dem Geist der nördlichen, ist dieses der südlichen Schule entsprossen.

Abb. 41. Hsü Hsi lebte unter den »Fünf Dynastien« (900–960 n. Chr.) und war berühmt als Maler von Bäumen, Blumen, Vögeln, Insekten u. s. w., bevorzugte also gegenständlich die dritte und vierte Kategorie des chinesischen Gegenstandskanons (S. 67 f.). Das hier wiedergegebene Bild ist ein Meisterwerk der Massenaufteilung in der Fläche und der bewegten Linie. Der Reiher streift den Schnee von den Füßen ab. Sein Kopf liegt ungefähr im Schnittpunkt der Diagonalen; er überspannt mit seinen Schwingen die Bildbreite und wirkt daher monumental. Die im Winkel aufwärts steigende Bewegung der Weidenstämme und des Reihers strebt gegen das steilere Abwärts der oben und unten hereinragenden Weidenäste.

Abb. 42. Aus den vier Jahreszeiten, wovon der Frühling bisher verschollen ist. Auf allen drei Bildern blickt ein Naturphilosoph von einer Felsenterrasse in die Ferne, ein beliebtes Thema der

Zen-Sekte. Das Auf und Nieder der korrespondierenden Bewegungen ist mit wenigen klaren Strichen gegeben. Die Zange, die der Fels mit der Terrasse bildet, öffnet mit dynamischer Symbolik den Blick in die Ferne, in die der winterlich gekleidete Pilger hinausblickt.

Abb. 43–45. Mutschi war einer der größten Maler Chinas. Er war buddhistischer Priester und zum Teil deshalb von seinen konfuzianischen Zeitgenossen zu wenig beachtet, um erst später in Japan voll gewürdigt zu werden. Der Kranich fesselt uns durch seine menschlich anmutende Energie, mit der er militärischen Schrittes aus dem Bambusdickicht wohl einem drohenden Feinde seiner Jungen entgegentritt. Schnabel, Hals und Hinterstelze bilden nach vorne eine in der Bewegungsrichtung federnde Wellenlinie. Der Schatten des Halses betont den Unmut des Vogels, findet aber seine formale Begründung in der Polarität der herabhängenden dunkeln Schwanzfedern: Ein Auf- und Abwärts, das sich im Bambusbusch wiederholt. Grandios ist der Unheil sinnende Tiger aufgefaßt, der den Bildrahmen zu sprengen droht, wenn er ausschritte, und so zu monumentaler Wirkung gebracht wurde. Mit ihm, der Affenmutter und der schlafenden Elster hat sich Mutschi zum größten Tiermaler aller Zeiten emporgeschwungen. Der heilige Vanavâsî, einer der sechzehn Arhats, der Jünger Buddhas, zeigt Mutschis monumentalen Stil von einer anderen Seite. Hier bildet das Lineament die Folie

der inneren Versenkung des Heiligen. Die Schlange ist ein häufig den Arhats beigegebenes symbolisches Attribut; der aufgesperrte Rachen ist nicht im bedrohenden Sinne zu deuten.
Abb. 46 ist ein Werk der südlichen Sung-Malerei: Eine in Lotus einfallende Wildgans. Die harmonische Wirkung ist die Folge feinster Berechnung der Anordnung und Flächenfüllung. Der Kopf der Gans steht unmittelbar neben dem Kreuzungspunkte der Flächendiagonalen, also in der Bildmitte. Dem Aufwärts der Schwingen entspricht das Abwärts des Blattes. Blätter und Vogel sind mit halbgefülltem Pinsel in gleichmäßigem Ton breit hingesetzt. Man bedenke, wie viel Kunst nur in dem einen Pinselstrich des Halsstückes mit seinem edlen Schwunge steckt! Mit einigen gehöhten Details und dunkeln Flecken war das Bild vollendet, an dem jeder Strich ein Meisterwerk ist.
Taf. 47. Liang Kai ist einer der bedeutendsten Tuschmaler der Sung-Zeit, der sich durch leidenschaftlichen, splittrigen Pinselstrich auszeichnete. Die momentane Bewegung des hockenden Holzfällers ist durch den leeren Raum zwischen den beiden Vertikalen des Baumes und des Bambusstockes ebenso veranschaulicht, wie durch die Vehemenz des Faltenbruches. Die Blätter des letzten Bambuszweiges erscheinen wie aufspritzende Späne und symbolisieren das Tempo der Arbeit, die durch keinerlei genremäßig billiges Beiwerk sondern durch diese rein künstlerisch symbolischen

Mittel in ihrem tiefsten Wesen veranschaulicht wird. Es ist der Geist der Arbeit, ihr Lebenspuls, der unter Verzicht auf alles Nebensächliche klar zum Ausdruck kommt.

Abb. 48. Schih Ko war aus Szetschuan gebürtig und malte heilige Persönlichkeiten oft mit großem Humor. Er war ein genialer Sonderling, der sich um das Publikum wenig kümmerte. Seine künstlerische Sonderstellung zeigt das mit wenigen virtuosen temperamentvollen Pinselstrichen hingeworfene Bild, das Werk eines inspirierten Augenblicks, ein gutes Beispiel für die Pinseltechnik der Sung-Zeit.

Abb. 49. Der Zen-Priester Wei-yen erklärt dem Li Ao die Zen-Doktrin. Ort der Handlung ist eine der hochgelegenen Gebirgsterrassen, die der Lieblingsaufenthalt dieser Naturphilosophen waren. Diese Art von Bildern wurde von der Malerfamilie Ma, die unter der südlichen Sung-Dynastie wirkte, besonders gepflegt und zu höchster Vollendung gebracht.

Abb. 50. Indra gilt als ein Priester und Künstler der Yüan-Periode, indischer oder chinesischer Herkunft. Gegenstand der Darstellung ist die Illustrierung einer über den Priester Tan-Hsia verbreiteten Anekdote, nach der er eines Wintertages, um sich zu erwärmen, eine Heiligenstatue Buddhas verbrannte. Auf den erstaunten Einspruch eines anderen Priesters erwiderte er, daß er die Schari, das sind die nach der Verbrennung des toten Buddha übriggebliebenen Gebeine, heraus-

genommen habe. »Aber wie kannst du diese aus dieser leblosen Holzstatue herausnehmen?« war die Frage. »Gut denn, warum verdammst du meine Handlung?« antwortete Tan-Hsia, damit auf den tieferen Geist des Buddhismus verweisend, der sich nicht mit Idolatrie begnügt. Das Bild ist ein besonders gutes Beispiel für die enge Verwandtschaft von Schrift und Malerei, die hier mit gleichen Pinselstrichen wie die Schriftzeichen und mit ungemeiner Schlichtheit durchgeführt ist. Die Holzfigur ist nicht einmal gekennzeichnet, auch ein Feuer nicht zu sehen, die gegenständliche Illustrierung also zugunsten der geistigen Spannung unterdrückt.

Abb. 51. Lin Ting-Kuei und Dschou Dschi-Dschang malten hundert Bilder mit je fünf Arhats, die im Daitokudschi aufbewahrt werden. Die Künstler sind in der Geschichte nicht bekannt. Zur Erklärung des Bildes vergl. S. 101 f.

Abb. 52 gibt eine Probe der in China überaus verbreiteten, zahlreichen Ahnentafeln oder Totenbilder. Oben sitzt der Großvater mit seiner ersten und zweiten Frau, unten Vater und Mutter. Die Anordnung ist für diese Bilder typisch. Alle Figuren tragen Kostüme der Ming-Zeit. Die steife Haltung der Figuren in strenger Frontalität war für diese Bildnisgattung rituelles Gebot. Die Gesichter zeigen dagegen porträtmäßige Individualisierung. Das Werk gibt einen Begriff von der weiten Distanz zwischen der hohen freien Kunst und

der auch in China üblichen volkstümlichen Zweckkunst auf Bestellung, unseren Donatorenbildern vergleichbar.

Abb. 53. Das Bild gehört einer Folge an, auf der die zehn buddhistischen Devakönige dargestellt sind. Die gegenständliche Erklärung steht noch aus. Die Szene ist jedoch als Schreibdarstellung und figurale Komposition beachtenswert. Es scheint eine Urteilsfällung stattzufinden. Der Akt wird von einem Himmelskönig ausgefertigt, die beiden verurteilten Menschen von einem dämonischen Schergen weggeschleppt. Die Szene spielt jedoch in einer bürgerlichen Gerichtsstube. Die Figuren sind im schmalen hohen Bogen komponiert, wodurch die Bildfläche restlos gefüllt wird. Liu Hsin Dschung gehört zu jenen Künstlern, die die Tradition des berühmten Figurenmalers Lung-mien der nördlichen Sung-Dynastie fortsetzten.

Abb. 54. Diese Kwannon wird einer Künstlerin der Yüan-Periode Adschiadschia zugeschrieben, die als Kwannonmalerin berühmt war. Das Bild zeigt die am Meeresstrande sitzende Gottheit, die Beschützerin der Seefahrer, in faltenreichem Gewand, von einer Riesengloriole umstrahlt. Ihr rechter Fuß ruht auf einer Lotosblume, das linke Bein auf dem rechten – ihre herkömmliche Sitzweise (vergl. Abb. 23), die freilich in ihren größten Darstellungen, wie in der weißen Kwannon des Mutschi, einer schlichteren weichen mußte.

Abb. 55. Wang Hui war ein Maler der südlichen

Sung-Dynastie (1127–1278), von deren Landschaftsauffassung die Rolle eine gute Vorstellung gibt. Es ist keine inspirierte Tuschmalerei, sondern ein sorgfältig gezeichnetes Landhaus mit Terrasse auf den dahinter liegenden See, aus dessen feuchten Nebeln im Hintergrunde Berge und ein Dach aufragen. Der Unterschied in der Behandlung von Vordergrund und »Ferne« wird hier deutlich. Der Vordergrund ist ein fein komponiertes Stück von reliefmäßiger Tiefe, die »Ferne« beginnt gleich hinter der Terrasse und verliert sich ins Ungewisse (vergl. S. 100). Das Haus ist in Aufsicht gegeben und parallel zum unteren Bildrande hereingeschoben, während es in parallelen Schrägen nach rückwärts springt. Ein Beispiel also für die »Parallelperspektive« (vergl. S. 98). Es ist sorgfältig mit parallelen Strichen gezeichnet, in der schon zur Tang-Zeit zur höchsten Vollendung geführten Methode der Architekturzeichnung. Ein aus dem See abfließender Bach ist erst durch die Terrasse, dann vorne nochmals mit einer Feng-schui-Brücke überquert. Mit der durch den Bach nach rechts vorne angeschlagenen Bewegung kontrastiert die grüßende Blickbegegnung der im Hause beim Mahle Sitzenden mit dem eilig vorbeischreitenden Passanten, die mit ihrem Meinungsaustausch geistiges Leben in das Bild bringt. Abb. 56. Ein Reiherpaar steht in einem Sumpf, an dessen felsigem Ufer eine Päonie und eine Kamelie blühen, um die Vögel, Insekten und Schmet-

terlinge flattern. Das Weiß der Reiher, das Rosa und Rot der Blumen und die bunten Farben der Vögel und Insekten geben ein überaus farbenprächtiges Gesamtbild, das trotz allen Reizes schon die feine Zurückhaltung der Sung-Malerei vermissen läßt. Der gröbere, sinnlichere Geschmack der Yüan-Zeit kommt darin zum Ausdruck. Das stille Weben der Natur ist durch das vorlaute Treiben der Vögel zerstört, und die vergeistigte Symbolik der Sung-Maler mußte einer mehr oberflächlich-dekorativen Wirkung Platz machen.

Abb. 57. Nobuzane war einer der bedeutendsten Künstler der Tosaschule. Als sein größtes Werk gilt die Schilderung des Lebens des gelehrten Ministers und Gegners der Fudschiwara unter der Regierung des Kaisers Daigo in neun langen Rollen. Unsere Abbildung zeigt jenen Ausschnitt, wo das Leben des in Ungnade gefallenen Ministers in der Verbannung geschildert wird. Mit einigen Freunden, die ihn besuchen, sitzt er in einer roh gezimmerten Hütte inmitten einer Wildnis. Die Freunde und Diener vergießen Tränen über das traurige Schicksal des unschuldig Verbannten, der sich weigert, gegen des Kaisers Befehl zurückzukehren. Das Gesträuch und die Gartenblumen sind in Orange und Grün gehalten. Den Verzicht auf die farbige Wirkung in der Abbildung ersetzt uns zum Teil der Genuß des genialen Raumausschnittes, der durch die dynamisch wirkende Kreuzung zweier Achsen, einer horizon-



talen und einer schiefen, bewirkt wird und der die Dramatik des Gegenstandes auch formal suggeriert und durch den nach vorne konvergierenden Liniensturz steigert. Die Zuschreibung an Nobuzane gilt als sehr zweifelhaft.

Abb. 58. Die sieben Rollen illustrieren die Wunder der Kwannon in Ischiyama und stammen von verschiedenen Malern. Die hier wiedergegebene Szene zeigt das Erstaunen der Reisegesellschaft über ein Wunder, das im anschließenden Teil dargestellt ist. Seine verschiedene Wirkung auf die dargestellten Personen und Tiere ist echt japanisch humorvoll charakterisiert.

Abb. 59. Sesschu war der Hauptmeister der Ashikaga-Schule in Japan im fünfzehnten Jahrhundert. Sein großes Verdienst bestand unter anderem darin, daß er nach China ging (1467—1469), dort die Tradition der Landschaftskunst studierte und zurückgekehrt die japanische Landschaftsmalerei neu belebte. Die nach dem Besitzer, dem Fürsten Mori, benannte Landschaftsrolle gilt als sein größtes Werk. Der hier wiedergegebene Ausschnitt zeigt die ihm eigentümliche Anwendung der geraden Linie als formales Mittel. Durch die Dächer stellt er die Verbindung zwischen den Naturgruppen her und bringt Rhythmus und Bewegung in die Landschaft. Die Gegenbewegung zum Landschaftspanorama, das zwischen Gebirge und Fluß vorbeiströmt, bilden die in der Gegenrichtung vorstoßenden Schiffskiele.

Abb. 60 ist eines der ältesten japanischen Tuschbilder, das der Mönch Josetsu auf Bestellung des Aschikaga Yoschimitsu in der von China eingeführten »Neuen Manier« angefertigt hat. Die Inschrift begrenzt die Datierung zwischen 1394—1408. Mit der »Neuen Manier« ist die Bevorzugung einfacher, der Natur entnommener Themen und ihre Ausführung mit Tusche ohne Anwendung der Farben gemeint. Tschodensu der selbst noch die fromme buddhistische Malerei pflegte (Abb. 63), aber sie mit seinem genialen Pinsel neu belebte, und später Sesschu, erwarben sich die größten Verdienste um die Einführung und Förderung dieser neuen Schule in Japan, die hauptsächlich von Josetsu, Schubun, Masanobu und die drei Ami vertreten wurde.
Abb. 61. Kano Masanobu und sein Sohn Kano Motonobu waren Hofmaler der Schogun in der Aschikagaperiode. Der letztere lebte im Myoschindschi zu Kyoto und studierte die Zen-Lehre. Dort schmückte er die Schiebetüren des Reiunin mit Landschaften, deren eine unsere Abbildung wiedergibt. Sie wurden später abgelöst und werden heute als Kakemonos aufbewahrt. Motonobu war Hauptmeister der von Masanobu begründeten Kanoschule, die die chinesische Sung-Landschaft in Japan wieder belebte. Seine Bilder zeigen im Gegensatze zu den ganz aus der augenblicklichen Inspiration geschöpften Bildern der Sung-Maler eine getragene Weichheit des Pinselstriches. An

Stelle der transzendenten Vehemenz der Sung-Künstler tritt die wohlüberlegte Abgeklärtheit der Epigonen.

Abb. 62. Geiami war der Sohn des Nôami und einer der führenden Meister der mittleren Aschikaga-Zeit. Er lehrte im Kinkakudschi in Kyôto. Wasserfälle mit daneben eingenisteten Zen-Philosophen war ein sehr beliebter Gegenstand der Zen-Maler. Geiami gibt eine originelle Variante, indem er den Tempel in den Schutz einer Felsgrotte stellt, über die der Wasserfall herabstürzt. Der Bewohner des Platzes kommt mit seinem Diener eben den Bergpfad herauf. Kaum ein anderer Gegenstand ist dem schmalen Hochformat so angepaßt, wie ein Wasserfall. Von beiden Seiten durch Felsen abgeschlossen, gleitet das Auge nur von oben nach unten und wieder zurück hinauf und wird nicht seitwärts abgelenkt. Der Fall des Wassers bedeutet auch einen plötzlichen Blicksturz im Raume, der für den Bewegungsrhythmus der Masse ausschlaggebend ist. Mit dem befreienden Fall gelangen wir aus der engen Schlucht, in der das Wasser sich überstürzt, in einen mehr geräumigen Talkessel, in dem sich der Bach von seinen jähen Sprüngen erholen kann und breiter dahinrauscht. Der heraufkommende Wanderer aber mit seinem Diener führen uns in der Gebirgsrichtung wieder empor.

Abb. 63. Das Bild gehört zu einer Serie der acht taoistischen Unsterblichen, gemalt von Tscho-

densu, einem Maler der frühen Aschikaga-Zeit, der als Zen-Priester im Tofukudschi lebte und die Sungtradition pflegte. Gama Sennin hat als ständiges Attribut die dreibeinige, unsterbliche Kröte. Das Bild ist ein Glanzstück virtuoser Tuschmalerei. Mit selbstbewußt-sicherer Handschrift ist es mit Pinselstrichen hingeschrieben, deren inspiriertes Tempo uns erschüttert. Mensch, Tier und Natur sind von einem Geist durchdrungen. Jeder Strich hat seine formale Funktion und inhaltlich-transzendentale Bedeutung.

Abb. 64. Nôami war der künstlerische Berater des Aschikagaschogun Yoschimasa und wirkte im Ginkakudschi, einem der vier Tempelklöster mit Kunstschulen in Kyoto, wo die Malerei im Geiste der Zen-Sekte gepflegt wurde, und eifrig chinesische Originale der Tang- und Sung-Zeit gesammelt und studiert wurden. Nôami war ein großer Meister der Flächenfüllung. Unsere Tafel zeigt ihn nur von einer Seite; von seinen Rollbildern gibt Grosse, Das ostasiatische Tuschbild, Tafel 90 bis 92 Proben. Über das hier wiedergegebene Bild vergl. S. 103.

Abb. 65. Ein Werk aus der Sung-Zeit, das im Faltenwurf archaistisch erscheint, aber den verfeinerten Geschmack der Sung-Zeit zeigt. Der Priester ist vor einem (unsichtbaren) Auditorium singend, also wahrscheinlich einen heiligen Text vortragend gegeben. Er sitzt auf einer Bank mit gekreuzten Beinen und hält einen Stab

in den Händen. Auf dem kunstvoll gearbeiteten Lacktisch liegen zehn Schriftrollen. Buddhistisch ist hier nicht nur Gegenstand und Gestalt sondern auch die Form, die in der Tradition der alten Priesterbildnisse gehalten ist und ein Kompromiß zwischen zwei verschiedenen Formwelten bedeutet, indem ein kubischer Körper auf eine dekorative Fläche geschoben ist.

Abb. 66. Schoitschi Kokuschi ist der Begründer des Klosters Tofukudschi, in dem Tschodensu gelebt und gearbeitet hat. Das Werk ist wohl eines der schönsten Bildnisse, die je gemalt wurden.

Abb. 67. Dieses Bildnis des Kaisers Hanazono nach seiner Einkleidung als Mönch ist ein spätes Beispiel der Fudschiwara-Modemalerei, das jedoch den ihr eigentümlichen dekorativen Geschmack im besten Lichte zeigt.

Abb. 68. Metallgehänge vom Altar des Kondschi-Kidotempels im Tschusondschi-Kloster in Hiraizumi. Beispiel einer ornamentalen Arbeit der Fudschiwara-Zeit.

Abb. 69. Lackkassette geschmückt mit Lotusblumen und Blättern auf Wellen in leichtem Relief. Die Kassette besteht aus dünnem Holz, das mit Leinen überzogen und mit schwarzem Lack bestrichen ist. Der schwarze Grund ist mit Gold und Silber bespritzt und der Dekor damit überzogen. Die Zeichnung reicht an Blumenstücke der Sung-Zeit heran.

ANMERKUNGEN

Die Zitate im Texte sind folgenden Werken entnommen: Seite 31 f.: Ernst Boerschmann, Chinesische Architektur (Begleitwort zur Sonder-Ausstellung des Kunstgewerbe-Museums, Berlin, 1912), Seite 18. — Seite 35: derselbe, Baukunst und Landschaft in China (Sonder-Abdruck aus der Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin, 1912), Seite 21 und derselbe, Chinesische Architektur (siehe oben), Seite 10. — Diese beiden Schriften Boerschmanns und dessen Chinese Architecture and its relation to Chinese Culture (Smithonian Report 1911, Washington, 1912) dienten mir als Grundlage für den Abschnitt über chinesische Baukunst. Boerschmann hat auf Grund seiner 1906 bis 1909 durchgeführten Studienreisen durch China in diesen Schriften als Erster die chinesische Baukunst nach kulturhistorischen und künstlerischen Gesichtspunkten geschildert. — Seite 45 f.: Otto Fischer, Achtzehn Stilarten der chinesischen Figurenmalerei. Ostasiatische Zeitschrift, achter Jahrgang und Hirth-Festschrift. — Seite 59: B. Laufer, Dokumente der indischen Kunst; 1. Malerei; Das Citralakshana (Leipzig, O. Harrassowitz, 1913), Seite 65 f. — Seite 66: Ernst Boerschmann, Baukunst und Landschaft in China l. c. Seite 9. — Seite 72: A. Waley, Burl. Magazine, 1921; vgl. auch die freie Übersetzung bei E. F. Fenollosa, Ursprung und Entwicklung der chinesischen und der japanischen Kunst, II, 13 f. — Seite 75: Szenen aus dem Heidschimonogatari sind abgebildet bei O. Kümmel, Die Kunst Ostasiens (B. Cassirer, Berlin, 1921), Tafel 56 bis 61. Zitat aus W. Cohn, Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei (Oesterheld, Berlin, 1908), Seite 43. — Seite 80: O. Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte, I, 81, Anm. — Seite 84 f.: E. F. Fenollosa, l. c. I, 136. — Seite 86: O. Fischer, Chinesische Landschaftsmalerei (Kurt Wolff Verlag, München, 1921), Seite 113. — Seite 87: A. Waley, Burl. Magazine, 1920/21. — Seite 98: Laotse, Taoteking, Jena, 1911, Seite 1.

Seite 106 f.: W. Cohn, l. c. Seite 84 f. – Seite 110: J. Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung (Wien, Kunsthistorisches Institut der Universität, 1922), Seite 51, 72 ff. – Seite 116: Kokka XXI, 1910, Seite 67 zitiert von Curt Glaser, Die Kunst Ostasiens (Leipzig, Insel-Verlag, 1913), Seite 85. – Seite 117: B. Laufer, The Wang Ch'uan T'u, a landscape of Wang Wei, Ostasiatische Zeitschrift I, 55. – Seite 120 f.: L. Binyon in Herbert A. Giles, An Introduction to the history of Chinese pictorial art (Shanghei 1905), Seite 122.

*

Die Abbildungen wurden hergestellt nach: Kokka, Zeitschrift, Tokyo seit 1889; Japanese Temples and their Treasures, herausgegeben vom Ministerium des Innern, Tokyo, Shimbi Shoin, 1910; Masterpieces selected from the Fine Arts of the Far East, Tokyo, Shimbi Shoin, 1908 ff.; Tôyei Shukô, an illustrated Catalogue of the Imperial Treasury, called Shôsôin at Nara, Tokyo, Shimbi Shoin, 1910; Ars Asiatica, Études et documents publiés sous la direction de Victor Goloubew, I: La Peinture Chinoise par E. Chavannes et Raphael Petrucci (Bruxelles et Paris, G. van Oest & Cie., 1914); R. S. Hobson, Chinese Pottery statue of a Lohan, London, British Museum, 1920; Originalphotographien des Folkwang Verlages, Hagen i. W.

Die Beschreibungen der Abbildungen wurden zum Teil auf Grund der Texte der genannten Publikationen abgefaßt.

Für die Transkription der Eigennamen, sowie der chinesischen und japanischen Worte war die möglichste Annäherung an die richtige deutsche Aussprache maßgebend. Es wurden daher die sonst gebräuchlichen Konsonanten ch = tsch, j = dsch, sh = sch geschrieben. Der spiritus asper wurde weggelassen, also Tang statt T'ang. Ebenso fehlen im allgemeinen die Längezeichen über den Vokalen der japanischen Eigennamen, also Tokyo statt Tôkyô. Für freundliche Unterstützung bei der Durchführung der Transkription habe ich Herrn Victor Schmidt zu danken.

ABBILDUNGEN



KARTE VON CHINA
(Nach E. Boerschmann)



YU - GEFÄSS FÜR WEINOPFER

Bronze, Höhe 26 cm. China, 1. Jahrtausend nach Christus. Osaka, Privatbesitz



TSUN · GEFÄSS FÜR WEINOPFER
Bronze, Höhe 26 cm. China, 1. Jahrtausend nach Christus. Osaka, Privatbesitz



TEMPELGLOCKE IM TSUNENOMIYA DSCHINSCHA
Bronze. Korea, 833 nach Christus, Schintotempel in Matsubara, Japan



METALLSPIEGEL
Nickel, Durchm. 21,5 cm. China 9.—10. Jahrh.? Kaiserl. Mus. Tokyo

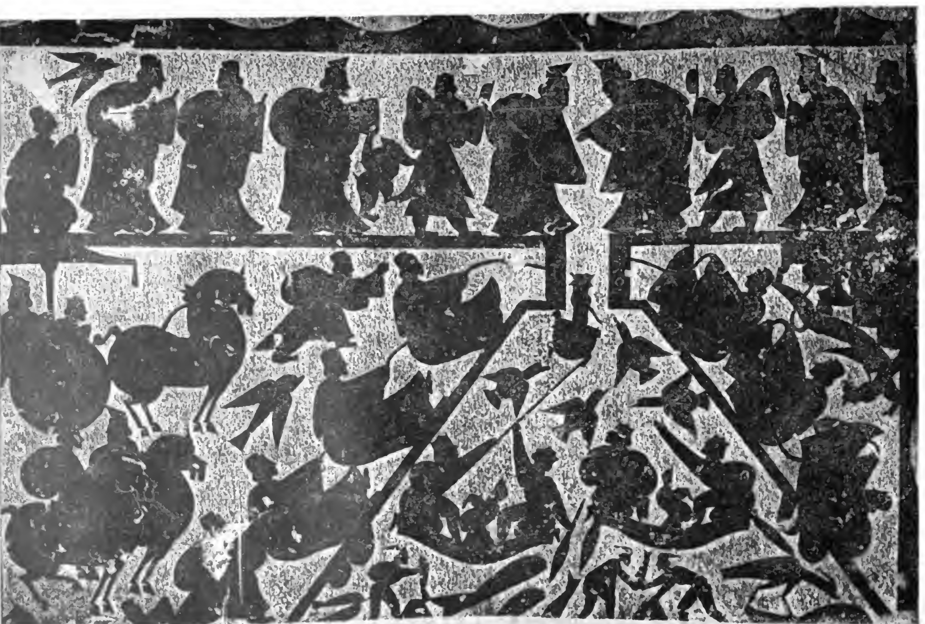


LACKARBEIT
China, Yüanzeit. Daitokudschi, Kyoto



STEINPLATTE VOM GRABE DER WU

China, Mitte des 2. Jahrhunderts nach Christus. Provinz Schantung



STEINPLATTE VOM GRABE DER WU
China, Mitte des 2. Jahrhunderts nach Christus. Provinz Schantung



SCHLACHTROSS

Stein, Höhe etwa 160 cm. China 7. Jahrhundert. Grabmal des T'ai tsung u Tschao Ling (Schansi)



DAS KLOSTER TOFUKUDSCHI
Japan. 16. Jahrhundert. Kyoto



HAUPTHALLE DES TANDSCHÖ-KLOSTERS BEI PEKING



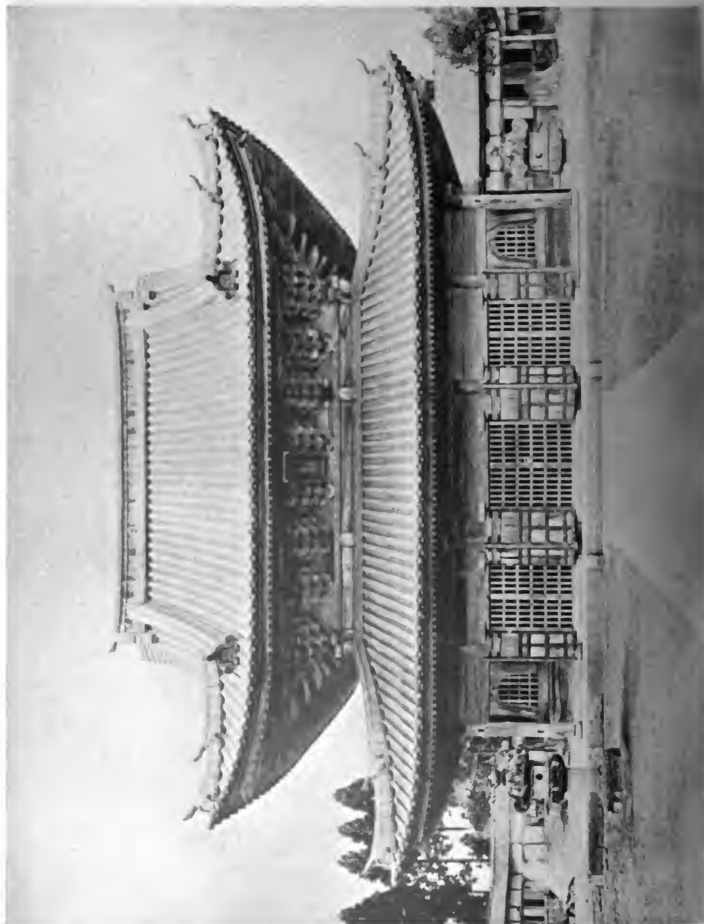
ZWEI PAGODEN DER ALTEN PALASTANLAGE IN PEKING



HALLE DER HIMMELSKÖNIGE IM DUNG-HUANG-SI BEI PEKING



KONDO, DSCHUMON UND PAGODE DES HORYUDSCHI
Japan, 7. Jahrhundert, Provinz Nara



BUTSUDEN

Japan, Mitte des 17. Jahrhunderts. Zuiryudschi in Schimoseki



INNERES DES BUTSUDEN DES ZUIRYUDSCHI IN SCHIMOSEKI



TORBAU DES HONGWANDSCHI

Japan Ende 16. Jahrhundert Hongwandschi Kyoto



HALLE IM SCHINDEN DES DAIGODSCHI
Japan um 1600. Provinz Kyoto



TORBAU DES HONGWANDSCHI
Japan. Ende 16. Jahrhundert. Hongwandschi Kyoto



HALLE IM SCHINDEN DES DAIGODSCHI
Japan um 1600. Provinz Kyoto



THRONENDE BUDDHAS

China, 6. Jahrhundert nach Christus. Grotten von Yünkang, Provinz Schansi



THROHNENDE BUDDHAS
China, 7.—8. Jahrhundert. Grotten von Lungmen, Provinz Honan



LOHAN

ntglasierter Ton, lebensgroß. China, 11.—12. Jahrhundert. British Museum, London



TORIBUSCHI · BUDDHATRINITÄT
Bronze, lebensgroß. Japan, 623 nach Christus. Horyudschi, Provinz Nara



KOKUZO BOSATSU
Holz, Lack, Schmuck aus Bronze, überlebensgroß. Japan, 6. Jahrhundert
Horyudschi (jetzt im Museum in Nara)



MAITREYA (NYOIRIN KWANNON)
Holz und Lack, lebensgroß. Japan um 630. Dschugudschi in Nara



MAITREYA

Kanschitsu, lebensgroß. Japan, 8. Jahrhundert. Kunstschule Tokyo



BONTEN

Ton, Höhe zirka 2 m. Japan, 8. Jahrhundert. Todaidschi in Nara



MAITREYA
Holz mit Stuck überzogen. Japan, 8.—9. Jahrhundert. Koryudschi, Kyoto



BUDDHA

Kanschitsu, Japan, 8.—9. Jahrhundert. Dschingodschi-Kloster, Provinz Kyoto



BUDDHA

Kanschitsu, Japan, 8.—9. Jahrhundert. Kozandschi Tempel, Kyoto



SCHI-KONGO
Nach Abguß, Ton, bemalt, lebensgroß. Japan, 8. Jahrhundert. Todaidschi in Nara



DER CHINESISCHE PRIESTER TSCHIENTSCHEN
Papier, bemalt, lebensgroß. Japan, 8. Jahrhundert. Toschodaidschi, Yamato





DER INDISCHE PATRIARCH VASUBANDHU
Holz, Höhe 190 cm. Unkei (Japan) 1208. Kofukudschi, Nara



NAKATSUSCHIME

Holz, bemalt. Höhe zirka 56 cm. Japan, Anfang 10. Jahrh. Yakuschidschi in Nara



TAMAYORIHIME NO MIKOTO
Japan 1251. Takemikumaritempel. Provinz Nara



KUSCHA MANDARA
Japan, erste Hälfte des 12. Jahrhunderts. Todaidschi, Nara



BUDDHISTISCHE ROLLE
Japan, 735 nach Christus. Fine Art School, Tokyo



MANDSCHUSRI
Farben auf Seide. Höhe 145 cm. China, 8.—9. Jahrhundert?
Tofukudschi in Kyoto



KOPIE NACH WU TAO-TZE · SOMMER
Seide, Höhe 98 cm. China, 11.–13. Jahrhundert?
Daitokudschi, Kyoto



TENG TSCHANG-YEU? · DER TAOISTISCHE GESETZGEBER LU TONG-PIN
Ausschnitt, farbig getönt auf Seide. China, 9. Jahrhundert.
Paris, früher Sammlung Worch



VÖGEL UND BLUMEN
Farben auf Papier. China 9.—10. Jahrhundert
Amsterdam, Sammlung Petrucci



TSIEN SIUAN
TAUBEN, AMARANTH UND CHRYSANTHEMEN
China, 13. Jahrh. Amsterdam, Sammlung Petrucci



HSÜ-HSI · REIHER
Hsü-Hsi zugeschrieben. Leichte Farben auf Seide
China 10. Jahrhundert? Tokyo, Privatbesitz



KAISER HUITSUNG · WINTER
Kaiser Huitsung zugeschrieben. Leichte Farben auf Seide
China 1101—1125. Kondschiin Kyoto



MUTSCHI · KRANICH
Seide, getönt. Höhe 142 cm. China, um 1250. Daitokudschi Kyoto



MUTSCHI · TIGER

China, um 1250. Daitokudschi Kyoto



MUTSCHI · DER HEILIGE VANAVASI
(Ausschnitt). China, um 1250. Tokyo Iwasaki



LO-TSCHUANG · WILDGANS
Lo-Tschuang zugeschrieben. China 12. bis 13. Jahrhundert
Tokyo, Privatbesitz



LIANG KAI · BAMBUSFÄLLER
Papier. Höhe 91 cm. China, erste Hälfte des 13. Jahrhunderts
Tokyo Sakai



SCHIH KO · PATRIARCH IN VERSUNKENHEIT

Tusche auf Papier. China, 10. Jahrhundert. Schohodschi, Provinz Yamaschiro



MA KUNG-HSIEN · DER ZENPRIESTER
China, 12. Jahrhundert. Nansendschi Kyoto



INDRA · TAN HSIA VERBRENNT EINE HEILIGE STATUE

Indra zugeschrieben

Tusche auf Papier. China, 14. Jahrhundert

Tokyo, Privatbesitz



LIN TING-KUEI · ARHATS
Farben auf Seide. China, datiert 1178
Daitokudschi Kyoto



AHNENTAFEL

China, 16.—17. Jahrhundert. Paris, Sammlung Kalebdjan



LIU HSIN DSCHUNG · DIE ZEHN DEVAKÖNIGE
Farben auf Seide. China 14. Jahrhundert. Daitokudschi Kyoto



KWANNON
Tusche auf Seide. China 13. bis 14. Jahrhundert. Tadaoki, Privatbesitz



WANG HUI · VILLA AM SEE
Leichte Farben auf Seide. China, 12.—13. Jahrhundert
Tokyo, Privatbesitz



VÖGEL UND BLUMEN
China, 14. Jahrhundert. Amsterdam, Sammlung Petrucci



FUDSCHIWARA NO NOBUZANE · AUS DEM LEBEN DES SUGAWARA MICHIZANE
Fudschiwara zugeschrieben, Farben auf Papier. Japan, 1220. Kitanotempel Kyoto



ÜBERSCHREITUNG DES OSAKA-PASSES IM WINTER

Unbekannter Meister. Farben auf Papier. Japan, Mitte 14. Jahrhundert. Ischiyama Kloster



SESSHU: LANDSCHAFT AUS DER MORIROLLE
Papier, leicht getönt. Japan 1420 bis 1506. Tokyo, Mori



JOSETSU · FISCHER
Japan um 1400. Taizoan Tempel, Kyoto



KANO MOTONOBU · LANDSCHAFT
Japan 1476—1559. Reiunin des Myoschindschi, Kyoto



GEIAMI · WASSERFALL
Japan, 15. Jahrhundert. Kinkukudschi? Kyoto





NOAMI · DRACHE IN WOLKEN

Japan · 15. Jahrhundert



HSIANG-HSIANG TA-SCHICH
Unbekannter Meister. China, Ende des 12. Jahrhunderts
Todaidschi Nara



TSCHODENSU · BILDNIS DES SCHOITSCHI KOKUSCHI
Japan, 14. Jahrhundert. Tofukudschi Kyoto



BILDNIS DES KAISERS HANAZONO
Japan, 15. Jahrhundert. Myoschindschi, Provinz Kyoto



METALLGEHÄNGE
Japan 1125. Tschusondschi Hiraizumi



KASETTE FÜR SCHRIFTROLLEN
Lack. Japan, 11.—12. Jahrhundert. Schintotempel in Itsukuschima



	DATE DUE		